جماليات النص الأدبي

دراسات في البنية والدلالة

تأليف

د. مسلم حسب حسين

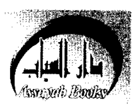
كلية الآداب ـ جامعة البصرة

دار السياب

(لندن)

اسم الكتاب: جماليات النص الأدبي (دراسات في البنية والدلالة)
اسم المؤلف: د. مسلم حسب حسين
اسم الناشر: دار السياب (لندن)
التصميم: مكتب الواحة
الترقيم الدولي: ISBN 978-1-9062-2804-0

الطبعة الأولى ٢٠٠٧



The Vale Business Centre ,Acton, London W3 7QS,UK
Email: assayb_books2010@yahoo.com

الإهـــــداء

إلى روح أبي

الذي كان يرى الله في كلّ شيء .

إلى روح أمي

التي علمتني أنه من جحيم الآلام المُبرّح
تنطلق إرادة الحياة .

المقدمة

إن أي خطاب معرفي يؤسس دلالته على رؤية عقلية / فلسفية للعالم، وليس الخطاب النقدي بمعزل عن تلك المقولة، فهو جزء من ذلك الخطاب لأنه معنيٌّ بماهية الظاهرة الأدبية ووظائفها التي اتخذت في هذه الدراسات اتجاهاً فكرياً ذا طبيعة إنسانية، يتوخى تكريس المفهوم الإنساني للمعرفة والثقافة، بوصفها مجموعة من القيم الأخلاقية التي ينبغي أن تصب في خدمة إنسانية الإنسان وكماله. وإذا كانت المعرفة الإنسانية ميداناً واسعاً لتباين الرؤى واختلاف الآراء بحكم تباين المرجعيات الفكرية والفلسفية، فإنّ ميدان الأدب والنقد أكثر الميادين المعرفية تبايناً في الآراء والرؤى، لأنّ الأدب موضوع جمالي من الدرجة الأولى، والجمال استجابة ذاتية لأثر الأشياء في النفس، على أن ذلك لا يعني انعدام وجود مبادئ وقوانين عقلية / نفسية كلية للجمال تستمد موضوعيتها من بنية العقل الإنساني التي تتسم بالثبات، والتي لولاها لتعذرتْ عملية التفاعل مع الأدب الإنساني عبر العصور، وإلاّ ما الذي يجعلنا ننفعل ونستجيب للأساطير والقصص الخرافية التي تمثّل طفولة العقل الإنساني وبدائيته ؟

إن ثمة عناصر بنائية مشتركة بين العقول تقوم عليها أية استجابة جمالية، بغض النظر عن عوامل الزمان والمكان، وهذا يعني أن احتمالات الاتفاق أكثر من احتمالات التباين والاختلاف إذا ما أخذت البنية الساكولوجية الإنسانية بالاعتبار في ضوء منظور إنساني للثقافة والمعرفة، أما إذا جفّ المجرى فإنّ الشباك لا تجدي الصياد نفعاً.

إن ما يتضمنه المتن الكتابي – عبر هذه الصفحات – ليس مؤلفاً بالمفهوم الشائع وإنما هو مجموعة من الدراسات والبحوث المنشورة في مجلات عراقية وليبية تمتد على مساحة زمنية بين (١٩٨٧ – ١٩٩٨) وبعضها غير منشور كتب في السنوات (١٩٩٢ – ٢٠٠١) وهو يتناول موضوعات وقضايا نقدية بين النظرية والتطبيق.

وقد قسمت تلك الدراسات إلى أربعة محاور أو أقسام يضم كل قسم منها مجموعة من الدراسات يجمعها رابط فكري أو تقني معين. فالقسم الأول تضمن دراسات تُعنى بمستويات النص البنائية والوظيفية، أما القسم الثاني فقد تناول النقد التطبيقي بميادينه الفنية والدلالية، كما تعرض إلى نماذج من التطبيقات في المنهج النفسي باتجاهيه التقليدي والبنيوي كما حظي النقد الحداثي بحيز من هذه الدراسات في القسم الثالث الذي تعرض إلى نقد الفكر النقدي الحداثي، أسسه المعرفية وآلياته المنهجية وما يتمخض عن تلك المنهجية من إشكاليات على مستوى الخطاب النقدي العربي التراثي والمعاصر.

أما القسم الرابع فقد خصص للنقد القصصي الذي تمحور حول أنماط السرد والبنى السردية المهيمنة في تجربتين قصصيتين من الأدب المعاصر في العراق وليبيا.

إن الأدب الإبداعي – إذا كان معنياً بتجسيد رؤية المبدع العقلية / الانفعاليـــة للعـــالم والحياة الإنسانية – فإن النقد معنيٌ بتحديد ملامح تلك الرؤية والكشف عن دلالتها الكامنة وراء البنية اللغوية أو خلف ضباب النسيج اللغوي للنص، وربما كان هذا هـــو مغـــزى مقولة سارتر (أن النقد هو الذي يوقظ النص من سباته) ، ومن ثم فإن القراءة النقديـــة لا تقل أهمية عن الكتابة الإبداعية، لأنهما يساهمان معاً في إيقاظ العقول المتلقية من سباتها لتمارس وجودها بفاعلية لا أن توجد فحسب.

والله ولي التوفيق.

مسلم حسب
ليبيا في
٢٠٠٢/٠٣/١٣

القسم الأول

مستويات النص البنائية والوظيفية



الإبـــــداع الشعـــــري
الموهبة والثقافة (*)

شغل الإنسان منذ فجر الحضارة الإنسانية بمحـــاولات تفســير الظـــواهر الطبيعيـــة والبشرية من أجل فهمها والسيطرة عليها من ناحية وإشباع غريزة اكتناه المجهول مـــن ناحية أخرى . وقد شكلت المضامين الميثولوجية المنطلق النظري والقاعـــدة الجوهريـــة لتلك التفسيرات . وما موضوع الشعر وطبيعته الا ظاهرة من تلك الظواهر التي نالـــت اهتمام الإنسان منذ القدم وما تزال تشغل الباحثين في مجال الفن حتى الآن فالإبداع فـــي مضمار الفن بشكل عام – والشعر بخاصة لما يزل ظاهرة غامضة تعددت الآراء فيهـــا واختلفت وجهات النظر حتى لكأننا لا نكاد نجد أيما اتفاق بين وجهتي نظر اثنتين في هذا الشأن ومن أجل أن نضع أيدينا على حقيقة تلك الظاهرة لابد لنا – بادئ ذي بـــدء مـــن التعرض لأبرز الآراء والنظريات في مجال الإبداع ولا سيما في الشعر.

نظرية الإلهام – قديماً:

ساد أبان العصر اليوناني تيار فلسفي يرى أن الشعر إلهام مصـــدره ربـــات الشـــعر اللواتي يلهمن الشعراء القريض . وترتبط جذور هذه النظرية بآراء ديمقريطس (٤٦٠–٣٥٧ ق.م) وأفلاطون (٤٠٧–٣٤٧ ق.م) ، حيث تحددت ملامح الموقـــف الـــديمقريطي باعتقاده بأن الشعر الراقي لا يكون إلا بالجنون أو حالة شبيهة بالجنون مما اضـــطره – كما يقول هوراس – إلى طرد من صح عقله من الشعراء من ساحة هليكون[١] .. كمـــا اعتقد أفلاطون بأن الشاعر كائن مقدس ذو جناحين لا يتسنى له قول الشعر حتى تزوره ربات الشعر فيطيش ويفقد صوابه. وأن كبار الشعراء المجيدين ســـواء أكـــانوا شـــعراء ملاحم أم شعراء غنائيين لا يبدعون جميل شعرهم بوصفه نتاجاً فنياً بل لأنهم "ملهمـــون تملكهم الشياطين" .

واتخذ مفهوم الإبداع الشعري في الحضارة الرومانية مستوى جديداً على يد "هوراس" الذي أثرت آراؤه في معظم النقاد الرومان وتركت آثارها كذلك في واقع النقد والشـــعر في أوربا في العصور اللاحقة . فقد اعتقد "هوراس" بأهمية الموهبة الفطرية مع وجـــوب توافر "التحصيل" .. فالشاعر في نظره يتمتع بقدر من الثقافة لكنه فطر على القريض.

وهذا الترابط – كما يبدو – ترابط عضوي لا انفصام له فغياب أحد ذينك الطـــرفين يجعل عملية الإبداع الشعري حالة عقيمة ليس لها جدوى. ذلك أن التحصيل لا يمكن" أن

يثمر من غير نفحة من الموهبة الفطرية (وكذلك) الموهبة الفطرية (لا تثمر) من غير التحصيل . أن أحدهما ليلح في طلب الآخر ويعاهده على صداقة باقية"[٢].

وبالإضافة إلى ذلك فإن الثقافة والموهبة ليستا العنصرين الوحيدين اللذين تتطلبهما عملية الخلق الشعري بحسب اعتقاد هوراس وإنما ينبغي أن يستندا إلى مستوى معين من الحرمان أو من الإحباط في مفهومنا الحديث، فالإنسان حين يريد أن يعتلي قمة الشعر الشماء فلا مناص أمامه من المعاناة والارتعاد وتصبب العرق وحرمان نفسه من الحب والخمر [٣] .. وقد ظلت نظرية هوراس في الشعر مهيمنة على الواقع النقدي في أوربا حتى عصر النهضة حيث نلاحظ رجحان كفة الموهبة الشخصية الواعية المصقولة بالتجربة والثقافة.

أما النظرية العربية في الشعر فإن جذورها تمتد إلى العصر السابق للإسلام، وقد ظلت هي الأخرى خاضعة لفكرة الإلهام المقترن بالانفعالية الحادة حيث وضعت حالة الإبداع الشعري موضع الجنون، ولعل التسمية التي استخدمها العرب لوصف المبدعين المتمثلة بكلمة "عبقري" مأخوذة من نسبتها إلى "وادي عبقر" الذي تسكنه الجن والشياطين – حسب اعتقادهم حينذاك.

وكان ثمة اتجاه آخر يسير موازياً لذلك الاتجاه غير أنه لم تتضح معالمه بصورة جلية ولم يتخذ شكل النظرية وأن كان يشير إلى وجود بوادر نظرية تبرز ملامحها واضحة خلال العصر الإسلامي، أن ذلك الاتجاه يتحدد بالاعتقاد بأن الشعر مرتبط – بـ "الصنعة" أكثر من ارتباطه بالإلهام، وقد وجد هذا المفهوم تجليه في مدرسة "الحوليين" الذي يعتبر زهير بن أبي سلمى أبرز دعاتها، فقد كان أولئك الشعراء يتركون قصائدهم على طاولة التنقيح والتحكيك حولاً كاملاً كيما تأخذ شكلها المقنع قبل أن تلقى في المحافل أو الأسواق الأدبية.

وظل هذان المفهومان (الإلهام والصنعة) لعملية الإبداع الشعري في حركتهما المتوازية أبان العصر الإسلامي أيضاً، فالشاعر الهجّاء الكبير "الحطيئة" كان في مقدمة المؤمنين بأهمية "الصنعة" وقد عرف عنه قوله "خير الشعر الحولي المنقح المحكك" [٤] مما دعا الأصمعي إلى نعته وزهير بن أبي سلمى وما شابههما من الشعراء بـ "عبيد الشعر" لأنهم ذهبوا مذهب "التكلف" ولم يذهبوا مذهب الشعراء "المطبوعين" كمل يقول ابن قتيبة [٥] وهذا يشير إشارة واضحة إلى اضمحلال المفهوم "الماورائي" في تفسير عملية الخلق الشعري، فليس التنقيح والتحكيك سوى ميل نحو الإيمان بأولوية الوعي وإطراح فكرة الجنون أو الطيش المصاحبة للإبداع، غير أن هذا الاتجاه لم يلغ وجود المفهوم المناقض له، فقد استخدم العرب مصطلح "شيطان الشعر" حتى في العصر الأموي (٤١-١٣٢هـ) الذي شهد طلائع نظرية متطورة في فهم الشعر وطبيعته تلك النظرية التي تحمل ملامح استيعاب للعوامل النفسية ودورها في عملية الخلق الفني، فقد كان الفرزدق يقول "أنا أشعر تميم (عند تميم) وربما أتت عليّ ساعة ونزع ضرس أسهل

علي من قول بيت" [٦] .. فـ "الولادة" الشعرية لا يتسنى لها أن تأخذ مسارها الطبيعي إلا من خلال الامتداد الزمني المحدد ابتداءً من "التجربة" ثم "التبلور" فـ "المخاض".

فقول الشعر قد يتعذر في حالات معينة، ويتدفق في حالات أخرى، وقد أدرك "ابن قتيبة" كذلك تلك اللحظات التي تبرق فيها ومضات الشعر بسهولة وتلقائية . فللشعر أوقات "يسرع فيها أتيّه ويسمح (فيها) ابيّه منها أول الليل قبل تغشي الكرى" [٧] .. وقد اكتملت الأسس السايكولوجية لتلك النظرية بالتجسيد الناضج في قول "أرطأة بن سهية" حين سأله عبد الملك بن مروان هل تقول الآن شعراً؟ فقال: "ما أشرب ولا أطرب ولا أغضب وإنما يكون الشعر بواحدة من هذه؟"[٨] .. وتلك الفكرة تضع أمامنا حقيقة الإبداع التي لا حول عنها – ولا سيما في مجال الشعر – فالانفعال، بأشكاله المتعددة، ضرورة أساسية لتحفيز القريحة الأصيلة كي تجود بما هو أصيل ومؤثر من القريض، وكثيراً ما يظل الانفعال متأججاً منذ اللحظة الأولى للشروع في الكتابة وحتى نهاية القصيدة، الأمر الذي يفسر طبيعة الإبداع الشعري بوصفها حالة دينامية تأخذ منحنيات صاعدة وهابطة تبعاً للحالة التي تستحوذ على كيان الشاعر السطحية العاجزة عن إثارة أحاسيس المتلقي.

مما تقدم يبدو لنا أن الأسس العامة لنظرية الشعر العربية قد بلغت مستوى عالياً من النضوج، وكانت بمثابة تحول متقن في استغراق أبعاد عملية الخلق الشعري حيث نقلت الفن من ارتباطه الميثولوجي "الماورائي" إلى العقل الإنساني، فمصدره – وفق تلك النظرية – لا يخرج أبداً عن حدود "الوعي" الإنساني، ولكنه مع ذلك بقي محتفظاً بسمته الانفعالية أي بذلك الانفعال "المعقلن" الذي يضفي طابعاً دينامياً على النزوع الإبداعي الخلاق.

نظرية الإلهام – حديثاً:

لقد ظلت "ربات الشعر" اليونانية و "شيطان الشعر" في التراث العربي منذ تلك العصور حتى الآن تفعل فعلها المؤثر وتطبع ببصماتها معظم النظريات الكبرى والآراء التي يعتد بها في تفسير طبيعة الإبداع الشعري وكأنما هناك شبه اتفاق بين النقاد والباحثين – في الطبيعة المعقدة لولادة القصيدة – حول الأثر المباشر لخاصية "الإلهام" في العملية الإبداعية بيد أن هذا المفهوم قد شق طريقه في مسيرة التطور محاذياً المسيرة التطورية لحركة الوعي (العقل) البشري بشكل عام . فالعقل البدائي غالباً ما يتميز بالميل إلى إدماج "الأنا" بالعالم الخارجي، فليس هناك تميز واضح بين هذين الموضوعين . ومن ثم فإن العقل يجهل حقيقته بالقدر الذي يجهل حقيقة العالم وظواهره، فهو لا ينى يعزو ما غمض سره من الظواهر إلى قوى خارقة وراء الطبيعة، وهذا شأنه في تفسير الظواهر الطبيعية كالبرق والرعد والمرض والظواهر الإنسانية كالسحر والدين (الديانة

الطبيعية – عبادة الحيوان أو النبات أو الظواهر الطبيعية الأخرى) . لكن العلاقة بين العقل والعالم آخذة في التعمق والتلاحم بدرجة متكافئة مع مسيرة تطوره (العقل) . وبالتالي تأخذ المفاهيم أشكالاً ومضامين جديدة بغية سبر أعمق للظواهر والأشياء، وهذا التطور في المفاهيم يشكل المبرر الموضوعي لإيماننا بأهمية الإلهام في الإبداع الشعري . الإلهام النابع من صميم الحياة الروحية الإنسانية أو من صميم "الأنا العميقة" على حد تعبير "بيرجسون" وليس الإلهام المرتبط بقوى تعمل من وراء الوجود البشري . ولعل هذا الفارق هو الأساس الذي يضفي حركة تطورية على الدلالات التعبيرية لمفهوم الإلهام.

إذن اليونان لم يكونوا على خطأ حين اعتقدوا بوجود "ربات أو عرائس للشعر" يلهمن الشعراء . وكذلك لم يكن المفكرون العرب القدامى مجانبين للصواب حين آمنوا بـ "شياطين الشعر" بوصفها تعبيرات عن انبعاثات عميقة في النفس الإنسانية غير خاضعة لهيمنة العقل أو الشعور . فليس الإيمان بأهمية "الإلهام" في الإبداع الشعري الذي نجده واضحاً في آراء الفلاسفة والمفكرين منذ بداية الحضارة الإنسانية حتى الآن – أقول ليس ذلك الإيمان مجرد مصادفة أو اتفاق عابر، ذلك أن آثاره إذا لم تكن بارزة لدى جميع كبار الشعراء فإننا نجد لدى غالبيتهم إشارات تدل بوضوح شديد على الدور الفعال الذي يلعبه "الإلهام" في ولادة القصيدة. وقبل الدخول في صلب الموضوع نود أن نشير إلى الدلالة المحددة لمفهوم الإلهام الذي سوف نتبناه في دراستنا. فالإلهام – من وجهة نظرنا – مدلول يشير إلى قوى غير مدركة تنبع من صميم الحياة النفسية الإنسانية. وهو بمثابة الانبعاثات "اللاشعورية" التي يجد الشاعر نفسه مرغماً – تحت وطأتها – إلى سفح مشاعره وإدراكاته الحسية وأفكاره ضمن سياقاتها. وفي هذا الضوء نجد أمامنا مبررات عديدة لتفسير معظم الظواهر المرتبطة بعملية الإبداع الشعري. فهناك ميل لدى بعض الشعراء والمفكرين للربط الوثيق بين لحظات التجلي الإبداعي الشعري والنوم أو الحلم. فإن أخصب اللحظات لتفتح قريحة الشاعر هي اللحظات التي تشبه الحالات قبل النومية حيث تكون الحواس في حالة من الارتخاء التام والهدوء. ويميل النشاط الذهني الواعي إلى الفتور مما يفسح المجال واسعاً أمام انثيال الأفكار والمشاعر بعيداً عن منغصات النشاطات الشعورية.

يؤكد لنا "دي بيران" (١٨٠٧) أن هناك تقابلاً بين النوم وحالات السبات والتشنجات العصبية ويثبت وجود ومضات من البريق الفكري والعقلي وسط فسيح من صور وانبعاثات داخلية. وطبّق "موري دي تور" بعد ذلك بأربعين سنة الأحلام التي تنتج عن تعاطي المخدرات على مرضاه وأصدقائه. وأهتم عدد من الفنانين والأدباء كان منهم "جوتييه" و "جرانفيل" و "ترفال" بهذه البحوث معتقدين أن في استطاعتهم بهذه الوسيلة تنمية الوحي لديهم(٩).

ويحكي "يتوفيل جوتييه" عن اعتقاده بإمكانية الدخول بفعل المخدر إلى قصور سحرية وعوالم خيالية. ويحاول "ادجار الان بو" أن يضم الحلم إلى الشعر. فهو يقترح استعادة حالات الهذيان الاستهوائية أو رؤية نصف السبات وتثبيتها بحيث يجمع حالتي اليقظة والحلم معاً بنوع من المهارة الفائقة(١٠).

ويشهد "فاكنر" أن مقدمة "ذهب الراين" كانت هدية قدمها له نصف السبات. ويقول "ستيفنسن" كاتب الرواية العالمية المعروفة (الدكتور جايكل والمستر هايد) أنه وجد موضوع قصصه الجديد في الأحلام. لكن هذه الأعمال لم تكن مكتملة بل كانت مشروعات ومسودات. كما أن "الان بو" يصرح بأنه رأى نفسه وهو في تلك اللحظات القصيرة التي كان يحاول فيها جاهداً الوقوف على الخط الفاصل بين اليقظة والحلم وهو يقرأ، صفحات كان يجهلها أو ينشد أبيات من الشعر كان يقرضها:

ويذهب "بريتون" الذي له الفضل الكبير في بلورة البيانات الأولى للسريالية — إلى القول بأن قصيدة "عبادة الشمس" قد أملاها عليه "اللا شعور" في لحظة كان يكافح فيها ضد النوم(١١).

ويؤكد "كوليردج" أن أكثر من نصف مطولته الشعرية (كابلاكان) يرجع الفضل في نظمها إلى حالة شبيهة بالنوم. فالتعرض إلى الحالات التي يلعب فيها "اللاشعور" دوره البالغ الأهمية في صياغة قصيدة أو وضع اللمسات الأولى لرواية قد تطول. ولا غرابة إذا لمسنا ما يشبه التقديس لحالة الحلم أو النوم المرادفة للاشعور لدى السرياليين الذين يعتبرون أنفسهم مدينين — في نظم قصائدهم — إلى أمثال تلك الحالة أو ما يشبهها. وسنتعرض إلى تلك الحقائق في صفحات قادمة. ومن أجل أن نسير منطقياً في دراستنا نجد من الأولى أن نشير إلى أهم النظريات الحديثة في تفسير الإبداع الفني والتركيز على النظرية الراجحة.

أشرنا — في البدء — إلى محاولات بعض المفكرين والفلاسفة القدماء لتفسير طبيعة الإبداع في الشعر فالتقينا بآراء أفلاطون وديمقريطس وهوراس والمفكرين والشعراء العرب خلال عصور أدبية مختلفة. ولاحظنا أن الإلهام سواء أكان مصدره "ما ورائياً" أم نابعاً من صميم الحياة العقلية الإنسانية يلعب دوراً مهماً في العملية الإبداعية إضافة إلى ارتباط تلك العملية بالسمة الانفعالية أي أن الانفعال ظاهرة ملازمة لكل عملية إبداعية في مجال الشعر. والتقينا كذلك بفكرة الإلهام في الواقع الأدبي الحديث. ومجمل تلك الآراء ووجهات النظر تمثل على وجه العموم نظرية واحدة يمكن إدراجها تحت تسمية شاملة هي "نظرية الإلهام" ولنا عودة أخرى إلى هذه النظرية.

نظرية التحليل النفسي – فرويد:

لم يعن التحليل النفسي بالتركيبات السايكولوجية والظواهر المرضية الفردية بل أنــه منهج حاول – من خلاله – مؤسسه الكبير "فرويد" استغراق معظم الظــواهر الإنســانية والاجتماعية السوية. وقد ترك آثاره في مجال الأدب والنقد الأدبي والفن وعلم الاجتماع وبعض الظواهر الأنثروبولوجية المتعلقة بالحضارة الإنسانية. على أن أشــد التــأثيرات لذلك الفكر بروزاً هي في مجال الأدب. وتجسد ذلك بظهور المــذهب الســريالي الــذي استمد مصادره الإبداعية من صميم الفكر الفرويدي. أعني اللا شعور. وكذلك يظهر أثره واضحاً في مجال الرسم في "التعبيرية" و "التكعيبية". وقد وجــد الســرياليون – علــى اختلاف اتجاهاتهم – في اللا شعور اكتشافاً عظيماً لأعماق النفس البشرية يقودهم إلــى اكتشاف معاني الكلمات وحيويتها المتميزة في مجال الشعر.

يرى فرويد أن الصراع هو أساس الإبداع الفني. والفن هو تحرير للطاقة الغريزيــة المكبوتة – لا شعورياً عن طريق الرمز. ولكن كيف يمكن أن يحدث ذلــك التحريــر؟ وهل أن بإمكان أي فرد أن يطلق العنان لغريزته فيحررها عن طريــق الفــن؟ يجيــب "فرويد" أن ذلك مرتبط بالقدرة على الإعلاء "Sublimation"، وأن تلك المقــدرة ليســت دائماً في متناول جميع الأفراد بل هي مقتصرة على بعض الأفراد دون غيــرهم. لأنهــا متعلقة بطبيعة شخصية الأفراد. فالإعلاء عملية تحويل الدافع الجنسي (الايروسي) عــن هدفه المباشر نحو أهداف أكثر سمواً وملاءمة للقيم والمثل العليا للمجتمع. ومن ثمة فإنها بعد الإعلاء تصبح مجردة من سمتها الجنسية. وهذا ما أشار إليــه فرويــد بقولــه: "ان الموهبة الفنية والاستعداد للخلق متصلان اتصالاً صميمياً بالإعلاء"(١٢).

ويستطرد فرويد في القول – في مجال دراسته لشخصية دافنشي وأبرز أعماله الفنية – أنه من المحتمل أن يكون شخص آخر غير دافنشي، تحت المؤثرات نفسها لم يــنجح في سحب القسم الأكبر من اللبيدو من أهدافه الأصلية إلى المعرفة فإنه مــن الممكــن أن يعاني إيذاءً مستمراً لعمله العقلي أو أن يقع فريسة للعصاب القهري(١٣).

ومن هنا يبدو واضحاً أن الطاقة الانفعالية التي تحفزها المثيرات الخارجية يمكــن أن تتحول – بواسطة الإعلاء – إلى شكل من أشكال الإبداعات الفنية. أما إذا أعيق الإعلاء أي أن الطاقة الانفعالية لم يكتب لها النجاح في التحرر والانطلاق فإنها من المحتمــل أن تؤدي إلى العصاب. وانطلاقاً من هذا الإدراك للديناميكية الســايكولوجية يقــيم فرويــد ترابطاً بين الفن والعصاب. لكنه ترابط من الناحية الوظيفية فحسب. وليس هناك ما يشير إلى وضع الفن والعصاب في اتجاه واحد – رغم أن معظم دارســي الفكــر الفرويــدي ونقاده يميلون – بعيداً عن الدقة – إلى ذلك الاعتقاد . أن السبب الكامن وراء سوء الفهم الذي يقع فيه البعض هو اعتقاد فرويد بأن الصراع هو المناخ الوحيد الذي يمكن للفن أن

ينمو فيه. وهذه حقيقة تلقي الدعم في حالات لا حصر لها من الظواهر في حياة الفنانين من الروائيين والشعراء خاصة.

ولعل الاستيعاب العقلاني المتسم بالعمق والشمولية لدى فرويد، للواقع الحضاري الحديث – كما يبدو – هو الذي يكمن وراء اعتقاده بتلك الحقيقة التي لا يرى فيها سوى إفراز لذلك الواقع الذي يعيشه الإنسان الحديث – فالمنغصات العديدة والمختلفة التي تنطوي عليها الحضارة والتي هي بمثابة الضريبة التي يتوجب على الأفراد دفعها جراء المنجزات والمكتسبات التي تقدمها لهم الحضارة. فالمعاناة التي قد تصل إلى حد المأساة – في ضوء مستوى ثقافي معين – تضطر بعض الأفراد إلى الانسحاب داخلياً أو التقهقر. فالشعور بالشقاء يدفع الفرد أحياناً إلى البحث عن منافذ معينة من شأنها أن تبعده عن منغصات الواقع وآلامه.

ولكن كيف يمكن أن يتحدد النمط السلوكي لدى الأفراد إزاء المظاهر الهروبية أو النكوصية؟

لن يتسنى لنا أن نفهم الناحية الدينامية للسلوك إذا أغفلنا عناصر الشخصية الكلية للفرد التي تتحدد من خلالها تلك الأنماط وبمعنى آخر. أن الصراع أو الشعور المستمر بالشقاء يدفع بعضاً من الأفراد إلى الفن فيخلق منهم فنانين كباراً، شعراء من أمثال بودلير وبو، أم كتاب رواية كدستوفسكي وهمنغواي، أو كتاب مسرح كشكسبير وموليير وراسين وغيرهم. بينما يتجه البعض نحو شواطئ اللذة الحسية ليغرق فيها، إلى الحد الذي قد يصل إلى مستوى الشذوذ والانحراف المرَضي على نحو ما نلقاه متمثلاً بظواهر السادية Sadism والماسوشية Masochism والجنسية المثلية والفتشية. بينما يرتمي البعض الآخر على الإدمان على المخدرات والكحول مستسلماً لضروب الهلوسة والاستيهامات والهذيان.

لو حاولنا استقراء الأسس السايكولوجية في بناء شخصية كل صنف من تلك الأصناف لوجدنا أنها تتميز بسمات محددة أثرت فيها عوامل شتى جعلت من المحتم على كل شخصية من تلك الشخصيات أن تتجه إلى النمط السلوكي الذي يتلاءم مع سماتها وقيمها ومثلها العليا. فتلك الأنماط – أذن بمثابة استجابات سايكولوجية محددة إزاء مثيرات الواقع. وتلك الاستجابات تخلقها حالة الصراع أو التناقض الحاد. ان العامل المشترك بين الأنماط السلوكية السابقة هي الأزمة أو المعاناة وما تفضي إليه من نشوء حالات من الكبت والإحباط تجعل الأفراد أمام ضرورات كبح اندفاعاتهم الغريزية بصورة عامة. وما ينجم عن حالة الكبت تلك من تفاقم حالة التوتر والإحساس بالشقاء. وإذا أمكن الوصول إلى مثل هذه الحال فإن تصريف الطاقة الانفعالية أو تحريرها يصبح حاجة ملحة، وإلا فإن السبيل سيكون ممهداً نحو العصاب. ومن هذه النقطة يبدو الأثر الحاسم للبنية الشخصية بوصفها تركيبات سايكولوجية في تفادي ذلك الصراع وتحويل طاقته نحو أهداف يمجدها الفرد أو يرى فيها البديل الموضوعي لاسقاطاته السايكولوجية

المحتشدة. ولعل الإعلاء Sublimation هو أبرز ميكانزم تلجأ إليه "الأنا" من أجل تخفيف حدة الصراع، أو أن عملية الإعلاء تلك – وكما قلنا – ليست من السهولة بمكان فهي على العموم تقوم على أساس كبت الدافع مهما كان قوياً وتحويل طاقته إلى هدف مغاير لهدفه الأصيل. ففي مجال الإبداع الحضاري – فنياً كان أم فكرياً – وسواء أكان الفكر علمياً أم إنسانياً يتم الإعلاء بتجريد الدافع الجنسي من صفته الجنسية بحيث يصبح مقبولاً ومنسجماً مع القيم الاجتماعية والمثل السامية.

يرى فرويد أن الفن هو المظهر الذي يحاول الفنان من خلاله تجاوز منغصات الواقع وبالتالي فهو لا يتعدى أن يكون ضرباً من ضروب السلوك النكوصي. وقد يثير هذا الاستنتاج حفيظة الكثيرين ممن يرون بين الفن والفنان علاقة مقدسة ليس هناك ما يسوغ تدنيسها فالواقع أن السمة الاهتلاسية أو النكوصية المتقهقرة إزاء الواقع التي يتسم بها الفن تكمن في أن الفنان يعمل على إقامة دعائم عالمه الإنساني فيما وراء الواقع. فالتناقض بين الفنان وواقعه قائم على العمق والشدة بقدر التزام الفنان بقيمه ومثله العليا. وبالتالي فإن تحطيم ذلك الواقع أو تغييره وبناء دعائم "مدينته" الفاضلة إنما يتم من خلال القصيدة أو المسرحية أو الرواية ولعل هذا ما يعطي مبرراً قوياً لأصحاب النظرية النكوصية في الفن، ليدعموا به وجهة نظرهم. ان عمل الفنان يشبه إلى حد كبير ما يعمد إليه الطفل من ممارسة بعض أشكال السلوك كمص الإصبع مثلاً حين يتعذر عليه الإشباع الغذائي الحقيقي، أو هو شبيه بما يعرف بالعدوان غير المباشر الذي يلجأ إليه الفرد حين يواجه موقفاً عدوانياً أو حالة إحباطية كأن يعمد الطالب إلى تمزيق الورقة حين يفشل في إيجاد حل مناسب لمسألة رياضية. اذن – ليس ثمة من شك في أن التوتر والصراع الذي يثيره الواقع وتناقضاته في أعماق الفنان يضطره إلى أن يعيد النظر في فكرته عن العالم بما فيه من علاقات ومن ثم يحدد حجم ذلك العالم في ضوء قيمه ومعتقداته. ولذا فإنه يلجأ إلى حل تلك التناقضات بصيغ "الفن" المعروفة بغية القضاء على تلك التناقضات والوصول إلى حالة ممكنة من الاستقرار النفسي (مبدأ الثبات).

إن الكبت Repression هو السبب المباشر الكامن وراء عملية الإعلاء التي يجد "الأنا" من خلالها – ممكناً تجاوز معارضة الواقع للاندفاعات الايروسية المتعارضة معه. وهذا أمر لا غرابة فيه ذلك أن ما استطاع الإنسان أن يحققه من مكاسب جمة على صعيد الإنجاز الحضاري إنما يعود إلى ما حققه من كبح لدوافعه الغريزية البدائية. فالفنانون والمبدعون على الصعيد الحضاري بشكل عام إنما هم أناس استطاعوا أن يكرسوا أنفسهم باتجاه العملية الإبداعية متجاوزين – ولو بصورة مؤقتة – إشباع دوافعهم الغريزية إشباعاً تاماً. وهذه حقيقة لم يكتشفها "فرويد" بل أدركها "هوارس" قبله بمئات السنين ووجدت أصداؤها القوية في بعض المذاهب الدينية.

فالإنسان حين يريد أن يعتلي قمة الشعر الشماء فلا مناص أمامه من المعاناة والارتعاد وتصبب العرق وحرمان نفسه من الحب والخمر. كما يقول هوراس، فلا فرق

– اذن – بين ما يراه هوراس وما يؤكده "فرويد" إذ أن الإبداع واعتلاء قمة العبقرية يقتضي أن يضحي الفرد بـ "مبدأ اللذة" أو يتقبل الحرمان الحسي لحساب الإبداع الذهني والحضاري. وهذه الفكرة تقودنا – بالضرورة – إلى استحضار فكرة ازدواجية الحياة الإنسانية باعتبارها مركباً متناقضاً من "جسد" و "روح" فتكريس السلوك باتجاه أحد الطرفين يقود إلى طمس نصيب الطرف الآخر. وقد أدرك "المتصوفة" تلك العلاقة وراحوا يثقلون أجسادهم بما خشن من اللباس ويوطنون أنفسهم على الحياة القاسية وعيش الكفاف، من أجل إذلال الجسد وكبح جماح الغرائز وربما قتلها بالمستوى الذي يجعل ممكناً استثمار طاقاتها المكبوتة لأغراض التطور الروحي، وهو ما يمارسه رهبان المسيحية ودعا إليه البوذيون، منذ آلاف السنين. وقد تجسدت الدعوة البوذية بأن المتدين البوذي لا يتسنى له تحقيق مستوى الإيمان الصحيح إلا من خلال الوصول إلى مرحلة "النرفانا" والشرط الأساسي في ذلك هو اتباع نظام صارم من الزهد والتقشف والتنائي عن جميع مظاهر اللذة الحسية.

إن ما أردت إيضاحه من وراء هذا الاستطراد هو إبراز العلاقة العضوية بين تلبية الحاجات الغريزية والإبداع الحضاري والفني على أنها علاقة عكسية مطردة. ولعل تلك الصيغة هي الصيغة الوحيدة – في رأينا – التي تعطي نظرية فرويد في الفن المبرر للاعتقاد بأن هناك تماثلاً بين الفن العصاب من الناحية الدينامية النفسية ذلك أن الفنان والشخص العصابي تميل الأنا لديه – في مواجهة دوافعه الغريزية البدائية – إلى استخدام ميكانيزم الكبت الذي يعتبر المسؤول المباشر عن ظهور التوترات النفسية والعصبية المؤقتة التي سرعان ما تجد لها طريقاً للتفريغ عن طريق الفن – بالنسبة للفنان. بيد أنه لدى الفرد الاعتيادي تستمر حالة الكبت وبالتالي تتصاعد التوترات في التفاقم فتعجز "الأنا" – في النهاية – عن مواجهتها فتبدو عليها علائم الاضطراب والتفكك تاركة العنان لمختلف المظاهر السلوكية المنحرفة وغير الواقعية التي تتجسد تجلياتها بالاستجابات النكوصية غير المنظمة وما يرافقها من أعراض مرضية أخرى تبعاً لطبيعة الدوافع.

وإذا اتضحت لنا العلاقة المتبادلة بين الفن والعصاب فمن جهة أولى أن هناك علاقة بالقوة نفسها بين الفن والحلم بالنظر لوجود علاقة مسبقة بين الحلم والعصاب كذلك. فقد وجد فرويد أن العصاب أو بالأحرى الأعراض العصابية ليست إلا تعبيراً عن رغبات وميول ودوافع حال الكبت دون تحقيقها وبالتالي فقد اضطر "الأنا" إلى "اللجوء" إلى العصاب كحل وسط لمواجهة منغصات الواقع وضغط الحاجات الغريزية. فالعصاب – أذن – هو تحقيق رغبة "الأنا" في العودة إلى حالة الاستقرار وتجنب الألم. والحلم هو الوجه الآخر للنشاط السايكولوجي الذي تستثمره "الأنا" في مواجهة التهديدات سواء من الخارج أو من الداخل. وأن الرمزية التي تتسم بها معظم أحلام الراشدين تقترب إلى حد كبير من الطابع الرمزي الذي يغلف مظاهر السلوك العصابي. فالأعراض المرضية

ليست ألا بدائل محرفة لرغبات واندفاعات "الهو" أي أنهـا (الأعـراض المرضـية) لا تتعدى أن تكون شكلاً أخر للمحتوى الظاهر في الحلم الذي يمثل تحريفاً – عن طريـق الرمز – للمضمون الكامن. ومن هنا تكتسب الرموز في الحلم أهميتها البالغة في إماطة اللثام عن المضامين اللاشعورية. ومن هنا يرى فرويد أن الحلم يقود إلى معرفة طبيعـة قوى الصراع التي تنشأ عنها الأعصبة ولا سيما الهستيريا وأعصبة التحويل.

وجهة نظر يونك:

أولى يونك أهمية بالغة لفكرة "اللاشعور الجمعي" بالقدر الذي عني فيه فرويد بـ "اللا شعور" سواء على الصعيد الباثولوجي أم الصعيد الحضاري. ويمثل "اللاشعور الجمعـي" – من وجهة نظر يونك – الموروث المتعلق بالصور والرموز والأخيلة البدائيـة التـي يرثها الفرد عن الأسلاف. وتلعب مكنونات هذا الجانب دوراً مهماً – حسب اعتقاد يونك – في العصاب، والذهان، والأحلام، والفن والسلوك بشكل عام.

ويرى يونك أن الفن مصدره "النفس العليا" التي تنطوي على كـل مـا هـو رفيـع وأخلاقي في الحياة الإنسانية. وأن هذا الجانب الراقي من النفس منفصل، ولا علاقة لـه بالجانب الآخر المتدني من النفس وهو ما يسميه يونك بـ "النفس الدنيا". ومن هنا رفض يونك نظرية الفن الفرويدية "وأنكر ضرورة اعتماد عمل النفس العليا على عمل الـنفس الدنيا أنكاراً يكون تاماً" (١٤) ويعني يونك استحالة انبثاق الفن بوصفه عملاً رفيعاً وسامياً من نشاط بدائي متدني كالدوافع الغريزية.

وجهة نظر أدلر:

ينطلق أدلر من نظريته الشاملة في "القصور العضوي" أو الشعور بالنقص والضـعة لتفسير مظاهر عديدة للسلوك الإنساني. ويطبق فكرتـه هـذه لتشـمل ميـدان الإبـداع والعبقرية. فهو يرى أن العبقرية مصدرها ذلك الشعور المتدني بالضعف والدونية. فهي تبدو بوصفها تعويضاً للقصور ونتاجاً للميول نحو التفوق. وما تجدر إليـه الإشـارة أن التطبيقات العملية لنظرية أدلر ضيقة إلى حد كبير فهناك أمثلة قليلة جـداً مـن الفنـانين والمبدعين يمكن أن تنسحب عليهم معطيات هذه النظرية من أمثال بيتهوفن، وبشار بـن برد، والمعري، وأبن الرومي.

النظرية الاجتماعية في الفن:

يعتبر "تين" الناقد الكبير، رائد المذهب البيئي في ميدان النقد الأدبي إذ أولى أهمية بالغة لدور البيئة الاجتماعية في تشكيل المضامين والأفكار الكامنة في مجال الفن. وقد آمن بأن العمل الأدبي والفني يتحدد بمجموعة من الملابسات الاجتماعية التي تمثلها الحالة العامة للتفكير والعادات المحيطة. ويؤيد "بونالد" هذا المنحى في تفسير الأعمال الفنية فيرى "أن الأدب تعبير عن المجتمع"(١٥).

وتندرج تحت هذه الواجهة وجهة النظر الماركسية، التي لا ترى في عملية الإبداع الفني إلا إفرازاً ضرورياً بل حتمياً لقوانين اجتماعية وتاريخية محددة فالوعي محكوم بظروف الواقع الاجتماعي والاقتصادي التي تترك بصماتها واضحة عليه حسب طبيعة المرحلة التاريخية. والفن بوصفه بناءً فوقياً يمثل إفرازاً مباشراً للبناء التحتي (الاقتصادي) للمجتمع شأنه في ذلك شأن العلم والأخلاق والقيم الأخرى وبالتالي فقد أخضع الفن – في التصور الماركسي – إلى أولويات مادية خالصة سواء من حيث الطبيعة أو من حيث الوظيفة. وقد تجسدت تلك النظرية بما سماه الماركسيون بـ "الواقعية الاشتراكية".

ورغم خلوّ النظرية السابقة من أية إمكانية لإلقاء ضوء يمكن أن يكشف ماهية العملية الإبداعية في الفن لكننا آثرنا استعراضها بشكل سريع باعتبارها تمثل وجهات نظر تتعلق بالمجال الفني. ويتركز قصورها في أنها تسلخ العمل الإبداعي من أساسه الفردي وتسبغ عليه صفة جماعية وهو ما يخالف الواقع بصورة عامة. ذلك أن من البديهي أن الفنان – كأي فرد – يعيش في وسط اجتماعي – ولا مناص – والحالة هذه من خضوعه لتأثيرات اجتماعية متعددة بيد أن هذه الحقيقة تمثل جزءاً ضئيلاً جداً في العملية الإبداعية. أعني أن الإبداع هو نتاج خاص لشخصية متميزة ولا علاقة لها إطلاقاً بالتأثيرات الاجتماعية إذا لم نقل أن الفنان بطبيعته هو الإنسان الوحيد الذي يمكن أن يكون بمنأى عن التأثيرات الاجتماعية السائدة. فروح الثورة والتمرد بحكم درجة الوعي التي يتمتع بها الفنان الأصيل تكاد تشكل السّمة الأساسية لشخصية الفنان. ولعل البعض يتذكر الاعتراض التقليدي الذي يقف أمام وجهة النظر الماركسية والاجتماعية عامة. التي يستحيل بموجبها قيام حالات إبداعية في أي مجتمع. فإذا كان الفنان محكوماً بتأثيرات اجتماعية وضرورات الزمان والمكان الخاصة فكيف يتسنى له أن يحدث ثورة أو تغييراً في الوسط الاجتماعي؟ أو بتعبير الماركسية إذا كان الوعي انعكاساً للواقع فكيف يمكن للوعي أن يحدث انقلابا على ذلك الواقع؟ ومن ناحية أخرى كيف يمكن للفن أن يصطبغ بالصبغة الإنسانية الشاملة إذا كان الفنان ووعيه وقدراته مشروطاً بعوامل

اجتماعية واقتصادية صارمة ومحددة بمكان وزمان معينين. ان تلك الاعتراضات تشكل عقبة ليس في مقدور النظرية الاجتماعية تجاوزها.

النظرية الفسيولوجية:

هناك وجهات نظر كثيرة تندرج ضمن هذه النظرية لكننا سنقوم باستعراض أهمها بصورة موجزة لكونها هي الأخرى ليست على أهمية كبيرة فهي لا تلقي ضوءاً كثيفاً على طبيعة العملية الإبداعية بحكم استنادها إلى أسس فسيولوجية خالصة. وتتركز أهم منجزات تلك النظرية حول تحديد الناحية الطوبغرافية العصبية للعمليات العقلية العليا. ويعد بافلوف رائد هذا الاتجاه سواء على الصعيد الإبداعي الفني أو على مستوى السلوك بصورة عامة.

فقد اعتقد بافلوف – وكذلك السلوكيون ومعظم أصحاب المنهج الفسلجي – بأن العمل الإبداعي بوصفه جزءاً من السلوك يخضع لعمليات انعكاسية شرطية محددة. فهو بمثابة اكتساب مجموعة من العادات العقلية والوجدانية بحيث يصبح الفرد مبدعاً على النحو الذي صار إليه(١٦). ولذا فإن العبقري أو المبدع لا يختلف بأي شكل من الأشكال – من حيث القدرات والاستعدادات – عن أي فرد أخر غير مبدع. وإذا كان ثمة ما يميز الفنانين عن غيرهم فهو أن الفنانين ينتمون إلى النمط الذي تبرز فيه هيمنة المنظومة الحسية الإشارية المتعلقة بالإدراك الحسي. وكذلك المراكز الدماغية الواقعة تحت المخ المسؤولة عن الانفعالات والعواطف. ولذا فإن الفنانين بصورة عامة يدركون العالم إدراكاً حسياً مرتبطاً بالمشاعر والخيال ويعبر عنه بشكل حسي انفعالي(١٧). إلا أن هذا الرأي يبدو مفككاً إلى حد كبير. ذلك أن العبقرية أو الشخصية المبدعة لو كانت بمثل تلك البساطة لما اتسمت الظاهرة الإبداعية بالندرة ولأصبحت ظاهرة شائعة وفي متناول أي فرد من الأفراد.

وقد ذهب د. نوري جعفر إلى تأكيد وجهة النظر السابقة معتقداً أن سبر غور ماهية العملية الإبداعية بإرجاعها إلى أساسها الفسيولوجي – الذي لم يتأكد علمياً بصورة نهائية – يحل مشكلة الإبداع وبالتالي يعين على معرفة شخصية المبدع أو العبقري ومن ثم التحكم في العمل الإبداعي بالشكل الذي يراه غاية في البساطة. ان النظرية الجديدة في الإبداع – كما يقول د. نوري جعفر – تقرر أن هناك مناطق مخية تسمى بـ "المناطق المخية الحسية الثلاثية" هي المسؤولة فسيولوجيا عن العمل الفني الذي يمثل إدراك الإنسان للعالم المحيط به إدراكاً حسياً، يعبّر عنه بطريق الفن (الرسم أو النحت أو الموسيقى) وأن "المناطق المخية الثلاثية الجبهية" هي التي تمثل الأساس الفسيولوجي كذلك للتفكير العلمي النظري الذي يمكن الإنسان من إدراك الأشياء إدراكاً مجرداً عن

طريق الرموز والمعادلات الرياضية (كما في حقل الرياضيات). وخلاصة ذلك أن المناطق المخية الحسية الثلاثية هي الأساس الفسلجي للإبداع الفني بما فيه الشعر، وأن المناطق المخية الثلاثية الجبهية – من الناحية الفسيولوجية – هي مصدر الإبداع في مجال العلوم الطبيعية النظرية بما فيها الرياضيات.

وقد ثبت علمياً – كما يرى د. نوري جعفر – أن الفكر أو العمليات العقلية الراقية ترتبط فسيولوجياً بالقشرة المخية. أما الانفعالات والمشاعر والعواطف فترتبط كذلك من الحيثية نفسها – بالأقسام الواقعة تحت المخ. ومن هنا يفترض – نوري جعفر – في ضوء ذلك – أن الفنانين – بحكم اتصافهم بالتعبير الانفعالي عن مواقفهم إزاء العالم فإن المناطق تحت المخية لديهم من المحتمل أن تكون تطورت تطوراً بارزاً بالمقارنة مع الأفراد الآخرين أو المبدعين في مجال العلوم الطبيعية الذين نضجت لديهم الأقسام العليا من الدماغ بشكل أعمق مما لدى أمثالهم من الفنانين[١٨].

إن إرجاع العملية الإبداعية سواء في مجال الفن أم العلوم إلى أولويات فسلجية يعني الاعتقاد بأن تلك العملية ناجمة بصورة كلية عن أسس وراثية خالصة، ولا تعمل الظروف البيئية إلا على "تحفيز" أو "إثارة" تلك التركيبات. غير أن د. نوري جعفر سرعان ما يتحول من اعتقاده بإرجاع الإبداع إلى استعدادات عصبية موروثة إلى الإعلان عن أن تلك العملية (الإبداع) ليست وراثية وإنما هي مكتسبة. ولسنا نعلم بصورة أكيدة مغزى ذلك التناقض. فهو يرى "أن القدرة على الابتكار ليست فطرية موجودة لدى بعض الأفراد دون غيرهم"[٢٠]. وما دام الأمر كذلك فما هي أهمية الخلايا العصبية المخية الحسية الثلاثية والخلايا المخية الحسية الجبهية؟

وهل يعني الباحث ان تلك الخلايا التي تنتشر في أقسام من الدماغ – وبالصورة التي مرت بنا – لدى الفنانين والعلماء ليست موجودة لديهم فطرياً بل عملت على "خلقها" الظروف البيئية؟ إن تاريخ البايولوجيا برمته لم يعرف حالة مماثلة لهذه الحالة.

ويستطرد د. نوري جعفر – في جانب آخر من دراسته للفن – أن تأكيد الأثر الحاسم للعوامل البيئية في "خلق" القدرات الإبداعية لدى الفرد فيقول إن غياب القدرة على الابتكار في المجتمعات المتخلفة إنما مرجعه إلى تخلف البيئة نفسها الذي يعني من ناحية أخرى خلو تلك البيئة من عوامل التحفيز الاجتماعية التي نجدها بالغة الشدة في البيئات الاجتماعية المتقدمة[٢١].

الواقع أن د. نوري جعفر – على الرغم من سعة اطلاعه وعمق تفكيره – قد وقع في خلط فادح بين مستويات التعلم الاعتيادية لدى أفراد الجنس البشري بشكل عام أي القدرة الإنسانية – كحد أدنى – على إدراك الأشياء والعالم الخارجي والتعامل معه بالشكل الذي يضمن ديمومة الوجود البشري بوصفه وجوداً متميزاً عن مملكة الحيوان والقدرات الإبداعية المتميزة التي تنحصر مظاهرها في شخصيات محدودة على مر العصور التاريخية وفي مختلف المجتمعات البشرية. صحيح أن الأفراد في شتى بقاع

العالم متشابهون إلى حد كبير في قدراتهم العقلية "الإنسانية" الاعتيادية وفي استعداداتهم الفسيولوجية للقيام بشتى مظاهر السلوك الإنساني الراقي وعلى المستويات الذهنية المتعددة الوجوه، غير أن هذه القدرات والاستعدادات ليست هي المقصودة بمفهوم الإبداع أو الابتكار فكل فرد من أفراد الجنس البشري يمتلك القدرة على النطق غير أن هذه القدرة تظل "كامنة" أي على شكل استعداد فسيولوجي خالص، إذا لم تتوفر الظروف الاجتماعية الملائمة لتنمية تلك القدرة ودعمها بالمفاهيم الحسية والعقلية (المجردة) كيما تصبح لغة مفهومة في المقاييس الإنسانية غير أن تلك القدرة لا يمكن اعتبارها عملية إبداعية أو حالة ابتكار. وفي مثل تلك الحالات تلعب العوامل البيئية دوراً حاسماً في تنمية تلك القدرات والاستعدادات. ولا ضرورة للتوسع في سرد ما يدعم ما ذهبنا إليه لكونه من الأمور البديهية.

لكننا إذا عدنا إلى مفهوم الابتكار أو الإبداع كحالة متميزة على مستوى العمليات العقلية العليا نجد أن تلك الإمكانات أو الاستعدادات – حتى لو سلمنا مع وجهة النظر الفسيولوجية – لا تلعب المثيرات الخارجية فيها دوراً حاسماً وبالقدر الذي تلعبه الاستعدادات الذاتية الخالصة. لا سيما على صعيد الفن. ذلك أننا حتى لو اتفقنا مع – أفلاطون – بأن الفن محاكاة للواقع أو الطبيعة. فإن الفنان لا يحاكي الطبيعة بصورة تامة بحيث ينقل ما يدور حوله بشكل مجرد عن عواطفه وأحاسيسه وإدراكاته الحسية والوجدانية الخاصة وإلا لما أصبح فناناً، وبخاصة إذا حاولنا استحضار مفهوم الفن في الحضارة اليونانية الذي يشير إلى مدلولات شاملة جامعة. فالفن هو الخلق أو الإبداع ومفهوم الفن يشمل الفيلسوف والصانع الماهر والشاعر وكاتب الدراما.

فالإبداع – بخاصيته المتميزة – يقوم على استعدادات موروثة تعمل البيئة الذاتية على تنميتها وتصاعدها في سياقات معروفة. أي أننا يمكننا القول بأن الإبداع يمثل حالة امتزاج أو تزاوج بين استعدادات فردية وعوامل بيئية خاصة (فردية أيضاً) ولا يمكننا التسليم بأهمية البيئة الاجتماعية إلا إذا كان الإنسان المبدع يعيش في وسط غالبيته من المبدعين. ولنأخذ مثالاً بسيطاً لتأكيد ذلك. أن بودلير قد تأثر إلى حد ما ببعض المؤثرات الثقافية التي دفعته إلى استلهام العديد من الأفكار والمفاهيم والقيم الفنية ولكن ما هو مصدر تلك المؤثرات؟ لقد أطلع بودلير بشكل أو بأخر على نتاجات "ألان بو" الشعرية والقصصية القصيرة لكنه لم يتأثر بالوسط الاجتماعي الذي يمثله السواد الأعظم من المجتمع الفرنسي في ذلك العصر. أنه لم يستفد من باعة الخضار أو عمال المناجم المتعبين من أجل أن ينمي استعداداته الفردية.

ان التأثير في مجال الفكر والثقافة اعتقد أنه يختلف – من حيث الطبيعة الديناميكية – عن حركة الرياح. فالتأثير مرتبط بمناطق "الضغط العالي" والا فإنه يتحول إلى تأثير سلبي أي فقدان القدرة على الإبداع أو اضمحلال "الموهبة". فما يبدو جلياً تمام الجلاء أن جميع الفنانين وعلماء الطبيعة والفلاسفة قد تأثر بعضهم بالبعض الآخر في ميدان

تخصصه أو اهتمامه وتبدو ملامح التأثر على شكل حالات إيجابية، الاستفادة من الأفكار وتنميتها وتوسيعها من خلال الإضافة والتغيير.

الإبداع استعداد ذاتي مدعم بعوامل بيئية:

فيما سبق استعرضنا وجهات النظر التي حاولت اكتناه سر عملية الإبداع لكننا وجدنا أنفسنا في خضم هائل من الأفكار المتباعدة التي لا يكاد الدارس أو القارئ أن يستشف منها ما يشير إلى أنه قد أدرك حقيقة أكيدة عن تلك الظاهرة البالغة الأهمية في الحياة الإنسانية والتي تمثل البؤرة المتنامية دائماً في مسيرة الحضارة البشرية. غير أننا لسنا بصدد استعراض سائب لمجمل ما قيل وما يقال عن عملية الإبداع بل أننا سنميل إلى استخلاص ما يمكن استخلاصه من حقائق في ذلك الشأن.

فمن الحقائق الأكيدة – سواء استخدمنا مصطلحات الفسيولوجيا أو مصطلحات الفلسفة أو علم النفس فالحالة واحدة لأننا نعتقد أن تلك المصطلحات مهما اختلفت مسمياتها تدل على حقيقة واحدة – إن الإبداع في شتى المجالات يستند بصورة أساسية إلى استعدادات ذاتية مدعمة بعوامل تربوية وبيئية ملائمة واهتمامات أو ميول ذاتية أيضاً. فالقدرات التي يمتلكها الفرد لن تكون بذات أهمية إذا ما تم عزلها عن العوامل والظروف التي تعمل على تنميتها بالمستوى الذي يجعل تلك العملية ممكنة. واعتقادنا هذا لا يفهم منه الميل إلى التقليل من أهمية "التحصيل الثقافي" – بوصفه نزوعاً فردياً أيضاً – في صقل الموهبة وتوسيع الأفق الفكري – لدى العلماء – وإخصاب الخيال والتصورات الذهنية لدى الفنانين. وإذا كانت الاستعدادات الفردية وحدها غير قمينة بإيصال العقل إلى مستوى الإبداع فكذلك الظروف البيئية وحدها ستصبح حتماً عاجزة عن "خلق" القدرات الإبداعية بوصفها جزءاً حيوياً من شخصية الفرد الكلية التي تعمل الأسس البايولوجية بالتفاعل مع العوامل البيئية على خلقها.

بيد أننا لو حاولنا النظر إلى العملية الإبداعية في سياقاتها الخاصة فإننا نجد أن هناك منابع متعددة تتضامن فيما بينها فتفضي إلى مستوى معين من مستويات الإبداع. وتعتبر "الميول الثقافية" أول تلك المنابع. وعملية الإبداع تخضع لمراحل أساسية تتبلور – من خلالها – الأفكار والمشاعر والأحاسيس والأخيلة حتى تصل إلى الحالة التي يمكن تسميتها إبداعاً فنياً. فالميل الثقافي يبدأ بمرحلة "استلهام" أولية تستمر لسنوات يشعر بعدها العقل بأن لديه القدرة على تمحيص الآراء والأفكار وبلورتها بما يتناسب ومقتضيات الحالة العقلية والثقافية للفرد. وتنمو خلال تلك المرحلة "ملكة النقد" أو "ملكة الحكم" حسب تعبير "كانت" ونمو هذه الملكة يشير إلى ظهور القدرات النقدية وبالتالي تحديد المواقف

التي تعتبر أساسية في بلورة مواقف الفرد الفكرية والأخلاقية إزاء المجتمع والعالم. وهذا التبلور – كما يبدو – هو المسؤول عن إنضاج القدرات الإبداعية وتطورها.

أما المنبع الثاني للإبداع فهو "العمق الانفعالي". وهذا المنبع يلعب دوراً مهماً في إضفاء خصائص متميزة على العمل الفني، فغياب هذا العامل يؤدي – كما هو واقع في العديد من الحالات ولا سيما في الشعر – إلى اتصاف ذلك النتاج بالسطحية وفقدان القدرة الفاعلة على التوصيل وتحريك مشاعر المتلقي ونشاطه الذهني. ومن الضروري أن نقف قليلاً عند فكرة "العمق الانفعالي" في محاولة لتفسير طبيعتها. فالواقع أن هناك اختلافات جوهرية بين الباحثين والدارسين لشخصية الفنان، ومدى ارتباطها بفكرة التوتر أو "المرض النفسي" أحياناً. فقد ذهب بعض الباحثين إلى اعتبار الحساسية الشديدة أو الانفعال الحاد سمة من السمات المميزة لشخصية الفنان. ويمتد التفاوت في وجهات النظر إلى أبعد من ذلك فيتساءل البعض: هل أن السمة الانفعالية متأتية من سيرورات وراثية أي أن الفنان هو انفعالي بطبعه أم أنها صفة مكتسبة؟ ويزعم البعض الآخر أن الانفعالية التي يتميز بها الفنان إنما هي انفعال مرتبط بالوعي العميق لتناقضات الواقع وميول الفنان لتحطيم ذلك التناقض من أجل تغيير الواقع وبنائه بناءً متناسباً مع الأطر الثقافية والقيمية التي يؤمن بها الفنان.

الواقع أننا نميل إلى العامل الثقافي بوصفه الحالة المؤثرة في البناء النفسي والوجداني للفنان. وليس مبالغاً فيه اعتقادنا أن ديمومة وعي التناقض في أعماق ذهن الفنان من شأنها أن تؤجج ميولاً قوية للثورة والتمرد من أجل التغيير. وتنعكس مظاهر الثورة والتمرد تلك في ثنايا العمل الفني على شكل أفكار وتصورات وأخيلة إيجابية متسمة بالتفاؤل أحياناً وبالشعور بالتقهقر والتمزق والتشاؤم في أحيان أخرى. وانطلاقاً من تلك الحقائق نستدل على أن الانفعال أو الحساسية الانفعالية ملازمة لعمق الوعي الإنساني لتناقضات واقع مؤلم. وهذا الشعور بالشقاء يمهد لبلورة المضمون وأساليب الشكل في العمل الفني. ويستمر منحنى الانفعال في التصاعد خلال عملية الإبداع. ويبدأ بالهبوط والاضمحلال عند إنجاز ذلك العمل. ومن هنا يذهب بعض الفنانين والنقاد إلى الاعتقاد باضطلاع الفن بوظيفة "التطهير" سواء بالنسبة للفنان أم المتلقي.

ويلعب "اللا شعور" – باعتباره منبعاً ثالثاً لعملية الإبداع – دوراً لا يقل أهمية عن المنبعين السابقين لدى العديد من الفنانين والمبدعين في مجالات شتى. و "اللا شعور" يعزى إليه ظهور ذلك الحشد الهائل من الصور والأخيلة والاستيهامات التي تشبه أحلام اليقظة. وهي المظاهر المرتبطة برهافة الشعور والأحاسيس النقية التي تتدفق مجتازة مجال الشعور بطلاقة متميزة إلى الذهن. وتلك الحالة شبيهة إلى حد كبير بما أشار إليه "ابن قتيبة" بحالات "قبل تغشي الكرى" وما أكده "فرويد" في مجال دراسته للأحلام والذي أطلق عليه "الصور قبل النومية" والتي وجدت لها أصداء واسعة لدى كبار الفنانين وبخاصة الشعراء تمثلت باعتقادهم بأهمية الفترات الزمنية الفاصلة بين النوم واليقظة في

انثيال الصور والأفكار والأخيلة التي تلعب دوراً حيوياً في تشكيل العمل الفني على نحو ما مرّ بنا في نظرية "الإلهام". على أن تلك التشكيلات لا تبدو "جاهزة أو مكتملة" وإنما هي "أنصاف" أفكار أو أفكار وصور ناقصة يضطلع الوعي بعد ذلك بمهمة إكمالها وصياغتها بأشكالها النهائية.

أما المنبع الأخير الذي تنبع منه عملية الإبداع فهو "التجربة الواقعية" التي ترفد العقل – بالتفاعل مع المنابع السابقة – بالأسس الموضوعية الرصينة الحسية والذهنية لتجسيد الفكرة المعبر عنها بالعمل الفني. فالتجربة على الصعيد الاجتماعي والعاطفي تمنح العقل القدرة على الاستيعاب والتمثل العميقين للواقع وظواهره. وبالتالي القدرة على خلق تلك التجربة فنياً وإيصالها إلى المتلقي. وكلما اتسع ميدان التجربة اتسع تبعاً لذلك الأفق الذهني والتعبيري لدى الفنان. ومن هنا نجد أن الفنان حين يعبر عن تجربته فكأنما هو في الوقت نفسه يعبر عن تجربة القارئ. وهذا هو سر ديمومة الفن الرفيع وقدرته على البقاء الحي في ضمير المجتمع.

ان العمل ا"لإبداعي، اذن لا غنى له عن تلك المنابع أو الأسس التي تشكل المعطيات الثقافية والانفعالية والسيكولوجية الأولية التي يظل العمل ناقصاً أو قاصراً إذا ما فقد واحداً منها. ولكن قد يثار تساؤل له من القوة والواقعية ما يجعلنا غير قادرين على تجاوزه ونحن بصدد دراسة الناحية التكوينية للعمل الإبداعي. وهذا التساؤل يكمن في كيفية ظهور العمل الإبداعي الفني. أي هل أنه ينبثق دفعة واحدة من ذهن الفنان أم أنه يمر بمراحل معينة؟

الواقع أن أغلب الآراء تشير إلى أن العمل الإبداعي الفني لا يتسنى له الظهور والتبلور حتى يجتاز مراحل ذهنية واعية وغير واعية محددة بالرغم من أن هناك ما يشير – لدى بعض الفنانين– إلى أن بعض الأعمال الفنية تنبثق في معظمها خلال لحظات معينة تتسم بالخصوبة والعمق (لحظات التجلي أو الإشراق). وهي حالات نادرة وردت في أقوال بعض الفنانين كأن يكونوا في حالة شبيهة بالحلم أو حالات فاصلة بين النوم واليقظة وبالتالي فإن مبعث مثل تلك الأعمال هو "اللاشعور". ولكون تلك الحالات – كما قلنا – متسمة بالندرة فإننا سوف نعرض عنها مركزين اهتمامنا على الرأي الأول وهو الغالب.

يمثل وجهة النظر السابقة تقسيم جراهام والاس (١٩٢٦) للعملية الإبداعية بأنها تمر بأربع مراحل تتبلور من خلالها الأفكار والمشاعر والمواقف فتبدو بعد اكتمالها على هيئتها النهائية وهذه المراحل هي:

(١) **مرحلة التهيؤ والاعداد:** وهذه المرحلة بمثابة ظهور الفكرة ونمو البذرة الأولية لعملية الخلق، حيث يتفتح ذهن الفنان على البدايات الأولى لعمله ويتجه إلى تنمية فكرته الإبداعية.

(٢) **مرحلة الاختمار:** وهي المرحلة التي تكون فيها الفكرة الأصلية قد شرعت بالاختمار أو النضوج ويصبح الفنان خلالها منهمكاً شعورياً في تمثل الفكرة الأساسية تمهيداً لبلوغ مرحلة الإلهام أو الإشراق. وتتسم هذه المرحلة بكونها أشد المراحل إثارة للانفعال والتوتر بالنسبة للفنان إذ تنتهي تلك المشاعر الانفعالية الحادة بالفنان إلى الإحساس بالقلق وعدم الاستقرار.

(٣) **مرحلة الإلهام:** وفي هذه المرحلة يبزغ الحل في الذهن بصورة مباشرة وتلقائية، وتكتمل الخطوط العريضة للعمل الإبداعي، أي أن ذلك العمل يكون أبان تلك المرحلة قد وصل إلى حالته شبه النهائية.

(٤) **مرحلة التحقيق:** وهي المرحلة التي تشهد جهود المبدع الواعية المتمثلة بالتصحيح والتنقيح والحذف والإضافة وما إلى ذلك من إجراءات فنية ولغوية تقتضيها عملية الإبداع. وهي متعلقة بقدرة المبدع على التقويم والحكم والاستنتاج [٢٢].

ان نظرية والاس السابقة قد أثارت جدلاً بين الدارسين والعلماء ويتركز ذلك الخلاف في أن البعض قد ذهب إلى اعتبار تلك النظرية غير ممكنة التطبيق في مجال الفن إلا أنها تنطبق على الإبداعات العلمية والإنسانية. وقد استنتج (فيناك ١٩٥٢) – استناداً إلى تقارير وملاحظات عدد من الكتاب والعلماء والمبدعين– أن التفكير المبدع ينبغي أن ينظر إليه بوصفه فعاليات ديناميكية متداخلة أكثر من اعتباره خاضعاً لمراحل محددة.

ورغم ما يثار حول وجهة نظر والاس من انتقادات فإنها ما تزال تتمتع بأهميتها الرائدة في ميدان الإبداع العلمي أكثر من ميدان الفن وذلك لكون الميدان الأول يخضع في طبيعته إلى أسس ذهنية واعية ومتزنة ومتسمة بالموضوعية التامة. أما ميدان الفن فالمعروف أن العاطفة والانفعال تلعبان دوراً حيوياً فيه وبالتالي فإن إخضاع العمل الفني إلى مرحلة مميزة، أو سلسلة محددة من التطورات يعتبر محاولة لا طائل تحتها. ولعل مرد ذلك أن الدينامية الانفعالية لا يمكن التكهن بحركتها العامة إضافة إلى الاختلافات المعروفة في الجوانب السايكولوجية بين الفنانين. ولكن رغم ذلك فإن الإبداع الفني رغم كونه كلاً تتفاعل أجزاؤه بأشكال متعددة ومختلفة، أي أنه كل تتصف أجزاؤه بديناميكية متميزة فإن ذلك لا يلغي الاعتقاد لدينا باحتمال خضوع ذلك العمل إلى مراحل يتبلور خلالها. ذلك أننا حتى لو سلمنا بإمكان بزوغ فكرة أو قصيدة أو رواية أو مسرحية في حيز العقل الباطن دفعة واحدة (التجلي – الإلهام) فإن ذلك لا يلغي الأسس الموضوعية التي عملت على تكوين أو خلق تلك الفكرة. وبالتالي فإننا حين نحاول استغراق العناصر الفنية والعاطفية والفكرية في رائعة ما لارميه "هيروديا" أو "الزورق النشوان" فلابد لنا من الإقرار بأن تلك العناصر لها صلات وثيقة بالقراءات السابقة والحالات الذهنية والسايكولوجية لكل من هذين الشاعرين الكبيرين قبل كتابة هاتين الرائعتين. وهذا ما ينطبق كذلك على العديد من الأعمال الكبرى لكبار الشعراء والروائيين.

كما أوضحنا فيما سبق أن الانفعال له أثر بالغ في إثارة الأفكار والمضامين في ذهن الفنان. ذلك أن بعض الحالات تستثير الفنان فتقدح في أعماقه الشرارة الأولى التي سرعان ما تتأجج فتتحول إلى حرائق انطلاقاً من سيرورات نفسية أو عاطفية أو عقلية. وحالة الانفعال هذه من شأنها أن تدفع الفنان إلى أن يسفح مشاعره على الورق. ونستدل على حقيقة تلك الحالة من خلال ملاحظة أن الفنان لا يمكن أن يبدع في فنه، إذا لم يكن موضوع الفن قادراً على إثارة مشاعر الفنان وأحاسيسه العميقة. وقد توصل د. مصطفى سويف – في ضوء دراسة مستفيضة للعلاقة بين التوتر النفسي والإبداع الشعري – إلى حقيقة بالغة الأهمية تؤكد أثر الخبرات الخاصة في تفتح قدرات الشاعر قصيدة رائعة. ولذا فما من قصيدة ينظمها شاعر إلا ولها امتداد في بعض جوانب الماضي التي لها أثر بارز في نفسه (٢٣).

وهذا أمر لا يخص الشاعر فحسب وإنما ينطبق – كذلك – على المتلقي، ذلك أن استجابة الفرد بنمط وجداني معين لقصيدة يتحدد بمقدار ما تلامس تلك القصيدة تجربة من تجاربه الوجدانية. وعليه فإن اختلاف استجابات الأفراد لتجربة شعرية معينة ناجم عن مدى ما تثيره تلك التجربة من توترات عميقة في نفوسهم. وبناء على ذلك فإن التفاعل مع الحدث كلما كان عميقاً وشاملاً فإن هذا يضفي على العمل قدرة متميزة على خلق استجابات قوية لدى المتلقي، ويمنح الفنان قدرة أكبر في التعبير عن الفكرة التي تستحوذ على كيانه، ولعل هذا هو سر نجاح العمل الفني.

الفن حالة توتر وليس حالة استقرار:

بيّنا أن الفن يرتبط بشكل أو بآخر بالانفعال ويتجسد ذلك الارتباط في الآراء والنظريات القديمة والحديثة التي ما تزال حتى الآن تأخذ دورها وأهميتها في ضوء الدعم القوي الذي يتجلى في العديد من الظواهر المتعلقة بميدان الإبداع الفني بشكل خاص. وكذلك فإن ذلك الارتباط يثير – في أذهاننا – تساؤلات عديدة ينبغي أن نقف عند بعضها. فإقرار أفلاطون بأن الشعراء الكبار ليسوا ملهمين إلا بقدر ما يفقدون صوابهم. واعتقاد "أرطأة بن سهية" الشاعر العربي المعروف بأن الشعر لا يحدث الا في حالة من حالات ثلاث "الغضب والطرب والشرب" وكذلك ما يذهب إليه معظم الرومانسيين وفي مقدمتهم "دي موسيه" من القول بأن العظمة مبعثها الآلام العظيمة. إن جميع تلك الاعترافات تؤكد فكرة ارتباط الفن بالانفعال. وليس غريباً – على الشعراء خاصة – أن بدايات قرض الشعر إنما تنبثق من ثنايا تجربة عاطفية فردية، وكأن معاناة الحب تقف في قمة المنحنى العاطفي – الانفعالي لدى الإنسان. ولكن ماذا يعني ارتباط الفن بالانفعال أو بالأحرى ما سر ذلك الارتباط ؟

من المعروف أن الانفعال هو عاطفة عامة تشمل مختلف الأحاسيس والمشاعر التي يندرج تحتها السلبي والإيجابي. فالغضب والفرح والخوف كلها انفعالات تترك آثارها –

في ضوء شدتها – في البناء النفسي للفنان. والانفعال – بصورة عامة – حالة مناقضة لما هو "عقلاني" وصيغة التناقض تأخذ شكل التناسب العكسي وبصورة مطردة، فكلما اشتد الانفعال اضمحلت جذوة العقل، وكلما هيمن "العقل" خفتت شعلة الانفعال. فحقيقة أن الفن إنما يكون حيث يكون الانفعال حقيقة لها مدلول من الناحية السايكولوجية. ذلك أن سيادة الانفعال وتقهقر سلطان العقل يمثل المرحلة الأولى على مستوى الإبداع الفني أي تبلور اللبنات الأولى للعمل الفني. وليس الأثر العقلاني في العمل الإبداعي إلا حالة لاحقة أو نهائية تتجلى بالجهد المبذول في التنقيح والتحكيك والصقل. وهي ما يعرف بـ "الصنعة" وحالة الانفعال كذلك تشير من ناحية أخرى إلى غياب "الإرادة" باعتبارها مظهراً عقلانياً. وغياب عنصر "الإرادة" يعني سيادة النزعات "اللاإرادية" والمشاعر والأحاسيس المكبوتة. ومن هنا فإن العمل الفني لا يخلو – إطلاقاً – من إسقاطات لاشعورية ذات مساس قوي بالميول والرغبات الدفينة في أعماق المبدع. وهذه الفكرة من القوة والشيوع بحيث تجد تجلياتها الواضحة في شهادات العديد من الفنانين والمبدعين ونتاجاتهم. فما من فنان يتسنى له التكهن بحركة العمل الفني ابتداءً من انطلاق شرارته الأولى وحتى نهايته. ولذا فإن "كل نتاج ذو قيمة عالية – كما يقول (جوته) وكل فكرة عظيمة تحمل ثماراً ونتائج تخرج عن سلطان الفرد وتنبع من قوة شيطانية مزودة بقدرة عالية تفعل بالإنسان ما تريد أن تفعل ويتنازل لها الإنسان لاشعورياً عن نفسه، وهو يعتقد أنه يعمل من وحي ابتكاره"[٢٤].

إن ما يراه أولئك العظماء من الشعراء لا يحمل – من الناحية الواقعية – أية درجة من المبالغة أو المغالاة، ذلك أن المفاهيم التي اختلفت مسمياتها في آراء كل من جوته وشيللي وغيرهما ليست ألا تعبيراً عن فكرة واحدة هي انبثاق ظاهرة الإبداع الفني من نقطة عميقة في النفس الإنسانية في حالة من حالات الانفعال أو الهدوء المطلق (اللحظات السابقة للنوم أو اللحظات الفاصلة بين النوم واليقظة) تلك اللحظات التي تلعب دوراً بارزاً وحيوياً لدى العديد من الشعراء. ولما كانت تلك النقطة المضيئة في ظلام النفس تصدر إشعاعها أو وميضها المبدع بشكل يتجاوز حيز الشعور فإنها والحالة هذه بمثابة قوة مجهولة ليس من اليسير إدراك طبيعتها أو سيروراتها المتميزة. وهذه الحقيقة هي التي دعت الفنانين والفلاسفة والكتاب إلى أن يعزوا الظاهرة الإبداعية إلى قوة خارجة عن الطبيعة فهي تبدو بلباس "ربات الشعر" عند اليونان و"شيطان الشعر" عند قدماء العرب أو "القوة الشيطانية" لدى "جوته" وتتخذ أحياناً سمة إلهية كما عند "شيللي" وأحياناً ترقى إلى مستوى "السحر" كما لدى "هوجو". ويبدو أن تلك القوى المتعددة المسميات والفاعلية تؤدي دورها الحاسم – كما قلنا – في لحظات الانفعال أو لحظات الصمت التام أو الهدوء المطلق. فبالنسبة للانفعال يتحدد أثره في إزاحة النشاط الشعوري الحسي وفتح أبواب "اللاشعور" على مصاريعها أمام الأفكار والصور والأخيلة فتنطلق متحررة من عقالها متخذة أشكالاً ورموزاً وصوراً فنية. ولعل خضوع العملية الإبداعية

إلى تلك الأوالية النفسية Mechanism هو الذي دفع كثيراً من الفنانين والباحثين إلى إقامة جسر متين بين ضفتي الإبداع والحلم. غير أن ذلك الجسر سرعان ما يتحطم بعد أن ينجز الشاعر المرحلة الأولى من عمله الإبداعي أي بعد أن تنحسر قوة "الإلهام" فيبدأ النشاط الواعي في توجيه النتاج الفني حتى يبلغ غايته.

ويبرز دور الانفعال أو التوتر في تعميق العمل الإبداعي عن طريق تدعيم التفاعل العميق بين الفنان والتجربة الواقعية وبالتالي شحن الموضوعات الفنية بقدر كبير من الانفعال والحساسية. ولا تتم تلك المستويات من الارتباطات العاطفية الا بتوفر مستوى معين من الوعي الثقافي الإنساني. ومن هنا فإننا نميل إلى اعتبار أن الانفعال أو التوتر مرتبط بوعي الفنان وليس توتراً مجرداً، أي أنه توتر "فلسفي" أي ناجم عن الإحساس بمرارة الواقع وتعاسته، وليس توتراً ذا مغزى سايكولوجي خالص. ولعل هذه الخاصية هي التي تميز الإنسان الفنان عن غيره بحكم امتلاكه الوعي "الإنساني" الذي يتخذ محوره الرئيسي في القيم والمثل الإنسانية والأخلاقية السامية.

ولعل ذلك التناقض الذي يقتضي نشوء حالة من الصراع الحاد على مستوى المشاعر والضمير، كان السبب وراء النهايات السوداء التي انتهى إليها العديد من الفنانين اختياراً. فقد اضطر "همنجواي" إلى تسديد بندقيته إلى صدره في صباح هادئ، ولم تجد "فرجينيا وولف" بداً من احتضان قاع أحد أنهار مدينة الضباب فتموت غرقاً، كما لجأ "مايا كوفسكي" إلى إطفاء جحيمه الداخلي برصاصة من مسدسه وكذلك "دي مونترلان" الذي أشرف على الموت بإرادته، و "جيراردي نرفال" الذي شنق نفسه في أحد أزقة باريس ولم يترك وراءه شيئاً، فظن أنه مجنون. أما الأديب الياباني "كاواباتا" الحائز على جائزة "نوبل" فلم يعرف أحد سبب انتحاره.

بيد أن الصراع الذي يغمر كيان الفنان لا ينتهي بالفنان – بالضرورة – إلى إلغاء ذاته مقابل استحالة إلغاء العالم إلغاءً يتخذ درجة القسوة المتمثلة بذلك المصير المأساوي الذي الفيناه لدى بعض الفنانين، ولكنه قد يدفع الفنان إلى حالة غريبة من التوازن تقوم على أساس "التدمير المؤقت" لطرفي معادلة الصراع، من خلال التنائي عن "الذات" الذي يعني – في الوقت نفسه – تنائياً عن العالم. وفي مثل هذه الحالات يصبح الشعر وحده عاجزاً عن تحقيق فكرة "الخلاص" أو تقويض الشقاء الذي يعاني منه الفنانون، على عكس ما يتصور بعض السرياليين.

ان الأمر لا يقف عند الشعور المأساوي فحسب وإنما بالاقتران بـ"الموهبة" أي "الاستعداد" الفطري للخلق والإبداع، وهذا ما يعطي الفنان الأصيل عنصر "التفوق" ويجعله متميزاً عن الإنسان غير الفنان.

المصادر والهوامش

(*) نشرت في مجلة (آفاق عربية) – بغداد – العدد ٦ حزيران – ١٩٨٧.
(١) و(٢) و(٣) هوراس – فن الشعر – ترجمة د. لويس عوض – الهيئة المصرية العامة للطباعة والنشر
القاهرة – ١٩٧٠ – ص٦٥
(٤) ابن قتيبة – الشعر والشعراء – مطبعة بريل – ١٩٠٢ ص١٧
(٥) المصدر السابق – ص ١٧
(٦) المصدر السابق – ص ١٩
(٧) المصدر السابق – ص ١٩
(٨) المصدر السابق – ص ١٨
(٩) جان برتليمي – بحث في علم الجمال – ترجمة د. أنور عبد العزيز – دار نهضة مصر – ١٩٧٠ – ص٩٢.
(١٠) المصدر السابق – ص ٩٢
(١١) المصدر السابق – ص ٩٣
(١٢) س. فرويد – التحليل النفسي والفن – ترجمة سمير كرم – دار الطليعة للطباعة والنشر – ١٩٧٩ ص٩١
(١٣) المصدر السابق – ص ٩٠
(١٤) جان برتليمي – بحث في علم الجمال – ص١١٢
(١٥) المصدر السابق – ص ٣٥
(١٦) يوسف ميخائيل أسعد – العبقرية والجنون – مكتبة غريب – مصر – د.ت – ص٣٦.
(١٧) قاسم حسين صالح – الإبداع في الفن – دار الرشيد – بغداد – ١٩٨١ – ص٥٥.
(١٨) د. نوري جعفر – الأصالة في مجال العلم والفن – دار الرشيد – ص٧٠
(١٩) المصدر السابق – ص ٣٦
(٢٠) المصدر السابق – ص ٧١
(٢١) المصدر السابق – ص ٧٠
(٢٢) قاسم حسين صالح – مصدر سابق – ص ٨٠-٨٣
(٢٣) د. سلوى سامي الملا – الإبداع والتوتر النفسي – دار المعارف – مصر – ص٦٨.
(٢٤) جان برتليمي – مصدر سابق – ص١٢١

الخيـــــــال

في الأدب وأحلام اليقظة (*)

مدخل أولي إلى مفهوم الخيال:

لا يكاد جانب من جوانب السلوك الإنساني يخلو من اثر للتخيل فإذا اندفعنا في عمـــل من الأعمال فلا يكون اعتمادنا فقط على ما ندركه فعلاً في مجالنا الأدراكي الراهن بـــل نستند إلى ما نتصوره وراء ما نراه و إلى ما نتوقع حدوثه وظهوره، وإذا انتقلنـــا إلـــى المجال الذهني نرى أن من مراحل التذكر استحضار صور الأشياء التي سبقت مشاهدتها بدون تحديد لظروف هذه المشاهدة من زمان وملابسات، وعمليـــة استحضـــار الصـــور القديمة هي ما يعرف بـــ"الخيال الاسترجاعي".

ولكن يندر أن تكون الصور المستحضرة نسخة مطابقة تماماً للأصل إذ لابد مـــن أن ينتابها شكل من أشكال التحريف ومن تلك المظاهر ما تســبغه المخيلـــة علـــى المـــادة المستحضرة من عناصر التنميق والتهويل، ومما يزيد من اثر المخيلة في تحوير الصور الذهنية المرونة التي تمتاز بها الصور وعدم وجود ضـــابط خـــارجي لمراقبـــة أمانـــة الاستحضار وصدقه، وتلاشي الضوابط الداخلية من تماسك منطقي أو مـــن قـــوة النقـــد والحكم وتلك الأنشطة والمظاهر من الأخيلة غالباً ما تجتاح ذهن الإنسان كنشـــاط مـــن نشاطات التفاعلات النفسية الحيوية التي تحقق مآرب شتى، تأتي في مقـــدمتها الوظيفـــة التعويضية التي تفضي – على نحو غير مباشر – إلى بلوغ حالة التوازن بـــين "الأنـــا" والواقع، أو قد تنساق تلك الأنشطة على نحو واعٍ، إلى إشباع نزوع تأكيـــد الـــذات مـــن ناحية أو إطفاء ميل "حب الاستطلاع" أو "غريزة اكتشاف المجهول" كمـــا فـــي ميـــدان الأخيلة العلمية التي تخضع في معظم مظاهرها إلى سد الثغرات الكامنة في جسد الواقـــع الموضوعي أو العالم، انطلاقاً من التصورات العقلية الشاملة التي يجنح لها ذهن العـــالم ورغم ما يغلف الأخيلة العلمية من هالة النضج العقلي وشمول التصـــور الـــذي يوحـــد عناصر الكون المشتقة في وحدة علمية منظمة، إلا أنه – في طبيعته – يعبر عن ميـــل أولي "بدائي" ينزع إلى إسقاط خصائص الذات الإنسانية البدائية علـــى العـــالم الـــواقعي المباشر وما فيه من ظواهر طبيعية وكائنات حية.

من هنا يذهب علماء الطبيعة والفضاء إلى الاعتقاد باحتمال وجود كائنات بشرية فـــي عوالم أخرى غير عالمنا الأرضي، ويحاولون فوق ذلك تحديد بعض سمات "سكان العالم الآخر" الجسدية والعقلية والأخلاقية، فمن الناحية الجسدية يفترض العلماء – ولسنا ندري ما السبب – أن لأولئك "البشر" هيئات مخيفة ويرتدون ألبسة خاصة فيما يخص الشكل أو

من حيث طبيعة المادة التي تصنع منها، وقد يكون تبرير هذا واضحاً فهو يعـزى إلـى طبيعة الظروف الفيزيائية للعوالم الكونية التي يعيشـون فيهـا وهـم متفوقـون علميـاً وحضارياً على سكان الأرض، وهذا يشير إلى أن مستوى التطور العقلي لـديهم يفـوق مستوى تطورنا عقلياً بفوارق هائلة، وتبدو سماتهم الأخلاقية واضحة في الميل نحو الشر والعدوانية الحادة التي يكنونها لسكان الأرض والتي لا تقف عند حدود الإيذاء المعروفـة لدينا بل أنها تفوق ذلك بكثير، إذ أنهم يفكرون بجدية ويضعون الخطط الذكية والرهيبـة لتدمير الحضارة الأرضية وعنصرها الأساسي وهو الإنسان تدميراً شاملاً!.

ولكن لماذا يبني العلماء تصوراتهم من هذا المنطلق ما دمنا لم نتوصل حتى الآن إلى ما يشير إلى وجود – مجرد وجود – مثل أولئك البشر؟

إن عنصر الخيال – هنا – لا يمكن أن يكون سوى إسقاط لعناصر "عدوانية" مكبوتة تمت بصلة إلى موروث "أسطوري" سحيق في "اللاشعور الجمعـي" للبشـرية الحديثـة، وليس استئثار تلك الأخيلة العلمية باهتمام وإعجاب العديد من القراء المـولعين بقـراءة روايات الخيال العلمي سوى إيحاء بالأثر الفاعل واللاشعوري لتلك النزعات والخيـالات التي ما زال إنسان العصر الحديث يختزنها في عقله الباطن، ولا أراني مغاليـاً إذا مـا ذهبت إلى الإقرار بأن هذا النمط من الخيـال – وأعني العلمي– إنما هو نشاط مماثـل تمام المماثلة للأنشطة التخيلية التي كان الإنسان البدائي ينسج خيوط أساطيره في ضـوء تلك الأساطير التي ما تزال نابضة بالحياة في عوالمنا النفسية والتي كثيراً ما تدفعنا إلـى متابعة بعض القصص والروايات ذات السمة الخيالية بجدية صارمة واهتمام بالغ، بيد أن ثمة فرقاً واضحاً يقفز أمام أذهاننا ونحن نقارن بين أنشطة الخيال البدائي (الأسـطوري) ونظيره العلمي يكمن في سيادة العنصر العدواني في الخيال العلمي من خلال ما نشاهده وما نقرؤه من قصص وروايات، وهذه الظاهرة توحي برؤية فلسفية / نفسـية للطبيعـة الإنسانية يسقطها كتاب تلك الروايات فالخير والسلام لم يغيبا عن الأرض فقـط بـل أن الكون برمته غارق في العدوان والميل إلى التدمير وهذا ينطوي على الكثير من الشعور باليأس وتعمق الإحساس العبثي بالوجود، وغياب إمكانية أن يعم الخير والسـلام حيـاة الإنسان، فالشر الذي يتجرّع الإنسان المعاصر مرارته لن يكون مبعثه "قوى" فيمـا وراء طبيعتنا الأرضية، بل أنه كامن فينا نحن البشر .. فـ "ليست الخطيئـة فـي العـالم – الخطيئة فيكم أنتم – أنتم الذين تحاولون أن تحملوا العالم خطاياكم" (١).

ثم أفلا يحق لنا أن "نتخيل" أن سكان الكون الآخـرين – الموجـودين بـين سـطور روايات الخيال العلمي – أفضل من سكان الأرض "أخلاقاً" ؟ وأكثر ميلاً إلـى المحبـة والسلام؟

ان تلك الروايات قد أسقطت ما في دواخل نفوس كتابها الغربيين من الإحساس بموت "الإنسان" الأرضي فنفذت إلى عوالم كونية أخرى فصورتها على شاكلتها!

وإذا تجاوزنا ذلك المظهر من نشاط المخيلة (الخيال العلمي) وعدنا إلى عالمنا الواقعي اليومي فإننا نلاحظ أن الخيال – أحياناً – يصل إلى درجة كبرى من السورة والحدة فيقتحم الضوابط الخارجية فيضعف من سلطانها ويتناول المدركات الثابتة بالتمثيق والتحريف فيبرّز بعض الأشياء ويضخمها ويسدل على بعضها الآخر ستاراً كثيفاً يخفيها ويفتح مجالاً غير متوقع للتأويلات الطريفة الواقعية حيناً أو الوهمية حيناً آخر وتتجسد هذه الحقيقة في مجال الفن فيما تصنعه المخيلة في الأحداث والوقائع والظواهر فالمرئيات الخارجية ليست سوى مادة صماء ينفث فيها المبدع من روحه وانفعاله ما يبعث فيها الحياة والروعة والجمال، ومن ثم فإن الفن هو ضرب رفيع من "اللعب" يتحرر بوساطته ما يجيش في النفس من الخواطر والإلهامات ويجسمها في أعمال إبداعية رائعة تحقق المتعة والإحساس بالجمال بالنسبة للمبدع والمتلقي.

الخيال في الأدب:

فالخيال في الشعر خاصة والفن عامة .. ليس عملية طائشة فهو لا يهيم دون غرض بل هو عملية دائبة تهدف إلى تجسيد الحقيقة التي لا يمكن إدراكها عن طريق الحواس والتي ليس في مقدور الإنسان بلوغها مباشرة والنتيجة هو "خداع واقع أرفع" [٣] فلو حاولنا فهم النماذج الإنسانية التي ابتدعها الفنانون من أمثال "هاملت" و "أوديب" و "الجيوكندا" لوجدنا أن المبدع يتمتع بالقدرة على مشاهدة الإنسان والحياة بشكل أعمق مما يتراءى للمشاهد غير المبدع، وإذا كانت تلك النماذج تتمتع بصفات وخصال قد تبدو واقعية أو طبيعية لكنها "متعالية" على ما هو طبيعي و "عادي" في الحياة، فلأن المبدع ينقل إليها الحماس الحيوي الذي كان يشتعل في نفسه هو بل هي أيضاً وقبل كل شيء .. مخلوقات أبدعها الفنانون في إطار الفن أي أنها من محض خيال المؤلف .. وهذا ما أحسه "كيتس" إحساسا عميقاً يتجلى في قوله "إن الخيال يشبه الحلم" [٤].

كما أن تلك النماذج التي يبتدعها الفنان تفرض نفسها بقوة تعادل قوة الإقناع التي تتمتع بها الحقيقة اليومية، وقد تفوقها في بعض الأحيان، فهي تقدم لنا ما هو أكثر صلابة وأكثر بريقاً من مخلوقات الطبيعة، والحقيقة أن تلك الخصائص المؤثرة التي تتسم بها تلك النماذج "الخيالية" إنما ترجع عظمتها وقوتها الفاعلة إلى تلك الموهبة العظمى التي يتمتع بها الفنانون والتي يعزى إليها خلق عالم أجمل وأصدق من العالم العادي، يقول فلوبير: "تأكد أن كل ما تخترع، شيء حقيقي ، لا شك أن مدام بوفاري تتألم وتبكي في عشرين قرية من قرى فرنسا في آن واحد وفي هذه اللحظة بالذات"[٥] .. ويقول ديلاكروا: "ان الشيء الوحيد الذي – بالنسبة لي – أكثر حقيقة – هو هذا السراب الذي ابتدعه في لوحاتي المصورة، أما الباقي فما هو إلا بمثابة رمال تتحرك"[٦] .. ويرى

بودلير "أن الشعر أكثر الأمور حقيقية وهو الشيء الذي لن يكون حقيقة بشكل كامل إلا في عالم آخر"(٧). ولا يعني بودلير بقوله "العالم الآخر" سوى عالم الخيال الذي يتسامى فوق عالمنا اليومي الفج.

وتتباين ظاهرياً آراء العديد من النقاد والأدباء الكبار في طبيعة نشاط الخيال، إلا أن ثمة ما يشبه الاتفاق حول وظيفة هذا النشاط المعقد الذي يمارسه الذهن المبدع، التي تتشعب مساربها باتجاهات متعددة لكنها تصب في النهاية عند أفق الخلق الإبداعي الجمالي الذي يسمو على ما هو واقعي وخاضع مباشرة للمدركات الحسية الآنية.

فالخيال وظيفة من وظائف العقل التي تعمل في عالم الأشياء بوساطة الإدراك الذي ينحو نحو إعادة خلق العالم انطلاقاً من بناء تصوراته الأولية عنه، والمستمدة من مادة الإحساس – كما يرى "كوليردج" حيث تقوم عملية الإدراك على فرض شكل ونظام معينين على عناصر الخبرة الأولية غير المنسجمة وبالتالي فإنه يقوم "بنصف عملية خلق لما يدرك"(٨) .. ويميز "كوليردج" بين نوعين من الخيال الأول وهو الخيال "الأولي" الذي يتضمن العقلية المستثمرة في خلق الصور انطلاقاً من العناصر الحسية التي تشكل مادة معارفنا الأولية والتي تبنى عليها المفاهيم الأولية الإدراكية الكلية، أما الثاني فهو الخيال "الثانوي" أو "الجمالي" الذي تنحصر وظيفته في إضفاء الأبعاد الحسية على ما هو تجريدي من الأفكار والحالات الشعورية والخبرات النفسية (٩) إذ يقوم بخلق صور تنطوي على عناصر واقعية حسية دون أن يكون لها ما يماثلها في عالم الواقع، أي أنه خيال ذو علاقة بالواقع من حيث اعتماده على عناصره لكنه يتجاوز الواقع من ناحية أخرى فيتحول إذ ذاك إلى قدرة ذهنية إدراكية مجردة، وتكمن سمته الإبداعية في خلق علاقات جديدة مجردة بين العناصر الحسية الواقعية، كما نلاحظ ذلك في قول السياب:

وتفتحتْ كأزاهرِ الدفلى مصابيحُ الطريقْ
كعيون ميدوزا تحجّرُ كل قلبٍ بالضغينة (١٠)

فأزاهر الدفلى ومصابيح الطريق إن هي إلا عناصر واقعية حسية غير أن الخيال يكمن في إقامة علاقة ليس لها وجود واقعي (خيالية) وإضافة لما تقدم فإن هذا المستوى من الخيال يمتلك القدرة على إخضاع الأشياء المختلفة والمتناقضة إلى أنساق معينة بحيث تتحقق جراء ذلك الوحدة التي ينشد الشاعر تحقيقها، أي يقوم بفعل من شأنه وضع الأشياء تحت هيمنة نظام يهدف إلى توحيدها.

وقد يوغل الخيال إلى آفاق بعيدة من الغموض الذي يلف عناصر الصورة الشعرية حتى ليكاد يتعذّر إدراكها على الملتقى من غير المتمرسين في قراءة النماذج من الخيال الشعري، وهذا ما نلتمسه في إحدى قصائد السياب:

في ناظريكِ الحالمين رأيتُ أشباحَ الدموعْ
أتى من النجمِ البعيدِ تمر في ضوءِ الشموعْ
واليأسُ مد على شفاهك وهيَ تهمس في اكتئابْ
ظلاً كما تلقي جبال نائياتُ من جليدْ
أطيافهنَ على غديرٍ تحت أستارِ الضبابْ (١١)

ويصف "كوليردج" الخيال من حيث قدرته الفائقة على أداء وظيفته التي تُعدُ من أبرع الوظائف التجريدية للنشاط العقلي بأنه "قوة تركيبية سحرية" تكشف لنا عن ذاتها في خلق التوازن أو التوفيق بين الصفات المتضادة والمتعارضة بين الإحساس بالجدة والرؤية المباشرة والموضوعات القديمة المألوفة بين حالة غير اعتيادية من الانفعال ودرجة عالية من النظام بين الحكم المتيقظ أبداً وضبط النفس المتواصل والحماس البالغ والانفعال العميق (١٢).

إن ائتلاف المتناقضات وانسجامها على نحو ما من شأنه خلق وحدة رائعة بل فائقة للتوقع تبني عالماً جديداً مفعماً بالغرابة والإثارة الباعثة للدهشة وتكشف عن خصوبتها الأصيلة في قصيدة السياب "أنشودة المطر" والتي يفتتحها السياب بمقدمة غزلية من طراز حديث:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحرْ
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمرْ
عيناكِ حين تبسمانِ تورق الكرومْ
وترقص الأضواء كالأقمار في نهرْ
....
كأنما تنبض في غوريهما النجومْ
وتغرقانِ في ضباب من أسىً شفيفْ
كالبحرِ سرّحَ اليدين فوقه المساءْ
دفء الشتاء فيه وارتعاشةُ الخريفْ
والموتُ والميلادُ والظلامُ والضياء (١٣)

إن الصور السابقة التي يرسمها السياب إنما هي صور جذابة بقدر ما هي محيرة فهي تزخر بالرموز والإيماءات والمفارقات، وتحفل بعناصر جمالية وشعورية لا يمكن

تجاهلها، وهي تنتظم في أساليب تعبيرية لا شك في روعتها وأصالتها، وإنتاج ذهني خصب يعبر عن قدرة فائقة في تجسيد آفاق العالم الداخلي العميقة.

والخيال إضافة إلى ما ينطوي عليه من القدرة على إثارة الإحساس بجمال العالم والأشياء وتحفيز الأنشطة الذهنية نحو الايغال إلى آفاق بعيدة تستغرق طبيعة الأشياء وإدراك جوهر الوجود والحياة، "فهو يمدنا بالقدرة على تحديد المفهومات الأولية والولوج في التفكير المنطقي المنظم" (١٤).

وهذا ما دعا شاعراً كبيراً مثل "بودلير" إلى القول إن الخيال هو ملكة خلاقة تسمو على جميع القدرات البشرية(١٥). فهو يرفد الشاعر بالقدرة على تغيير معالم الواقع وتخليصه من موضوعيته الفجة وتتداخل فكرة الخيال – لدى بودلير – مع "المخيلة" المرادفة "للحلم" كما يسميها أحياناً وينظر إلى الخيال على أنه ملكة "خلاقة مبدعة".

وعلى الرغم من أن الخيال يمتزج أحياناً بالحلم لكنه لا ينفصل بأي حال عن إطار القوى الذهنية الواعية ذلك أن "الشاعر هو العقل الأسمى والخيال هو أكثر القدرات نصيباً من الروح العلمية" (١٦).

ويولي بودلير الخيال أهمية قصوى في عملية تكون الشعر ذلك أنه يتيح إمكانية تفسير طبيعة العملية الإبداعية القائمة على نشاط الخيال إذا ما أدركنا طبيعة ذلك النشاط، فهو يقوم بعملة تفكيك العالم برمته وتجميع أجزائه وتنظيمه في أنساق وأشكال جديدة بحيث تخلق منها عالماً له خواصه وسماته النابعة من أعماق النفس الإنسانية، وتعبر هذه العملية عن قوة ذهنية وروحية قادرة على تفكيك الواقع وتحطيمه فتخلق منه عالماً جديداً مغايراً كل المغايرة للعالم الواقعي المنظم، أو بعبارة أخرى تخلق منه عالماً غير واقعي بعيداً عن تأثيرات القواعد والنظم الصارمة التي تحكم عالم الواقع المألوف (١٧).

وينطلق الخيال (في السريالية) عنيفاً شفافاً ليحطم دون انقطاع الواقع باتجاه الحلم، لكنه حلم ما يزال متساوقاً مع ما هو واقعي، فالخيال ينحو لأن يصبح واقعياً "أي أنه ينبثق مما هو كائن لكنه مجهول" على حد تعبير "بريتون"(١٨) .. وقد آمن "بريتون" بما ذهب إليه "بودلير" من إمكانية استدعاء الصور وانثيالها جراء تعاطي الأفيون، ففي ارهافة الوعي وحساسيته تتقدم الصور إلى الذهن "فورياً وبشكل طاغ"(١٩) وهكذا يميل السرياليون إلى الاعتقاد بقوة المخيلة الطاغية التي تغزو ذهن الإنسان "المبدع" فليس أمامه سوى الانصياع لترتيباتها ونظامها فهي تفرض نفسها على الشعور بصورة واضحة ومع ذلك فهي لا تصدر عن ذات تزحمها الرغبات بل تعبر عن الشخصية العميقة وعن التلقائية الفردية (اللاشعور) ومن ثم تفسر قوة المخيلة على أنها مستمدة من قوة الطبيعة الفاعلة في النفس الإنسانية، غير أن الخيال – في المفهوم السريالي – لا يعبر عن مصدره الطبيعي حسب بل أنه يمتزج بالنزعة العقلية التي أخذتها السريالية عن الفكر الفرويدي.

وقد حمّل الرومانتيكيون الألمان الخيال وظيفة لهـا بـالغ الأهميـة علـى الصـعيد السايكولوجي إضافة إلى وظيفته الذهنية والجمالية، فهم يرون أن الخيال مطـابق للحلـم الذي لن يكون سوى حالة من حالات النفس البشرية التي تجد عندها الوحدة المفقودة بين "الأنا" والواقع، أما الوظيفة الذهنية لعنصر الخيال فقد كانـت واحـدة مـن معضـلاتهم الأساسية في ميدان الشعر، والتي كان محورها كيفية جعـل المثـل الأعلـى "الحقيقـة المجردة" ملموساً في أعمالهم الإبداعية، أو الطريقة التي يتم من خلالها التعبير عن العالم الباطني "المجرد" أو "الشعور الباطني" بوساطة الواقع الظاهري "المحسوس" وقـد قـدم "شليغل" حلاً لهذه المعضلة حينما أدعى بأن الواقع الكائن وراء الوجود يمكن أن يصـبح مرئياً (بصورة رمزية فقط وعن طريق الصور المجازية والإشارات) وهكـذا اكتسـبت الصور المجازية أهمية كبرى ودوراً أساسياً في الشعر الرومانتيكي باعتبارها أدوات نقل مرئية توصل إلى إدراك العوالم الداخلية (٢٠).

والخيال قوة رئيسة من قوى الطبيعة الإنسانية كما يرى باشلار، وإليه تعزى عمليـة خلق الصور وبفعل قدرته على التأثير فينا فإنه يفصلنا عن الماضي ويتجاوز الحاضـر بغية العبور نحو المستقبل، وأن أي قصور في وظيفة الخيال من شـأنه إعاقـة الـنفس المبدعة عن انجاز مهماتها، وعليه فإن عجزنا عن التخيل يعني عجزنا عن استشـراف المستقبل وعن "التنبؤ"(٢١) ذلك النشاط الحيوي الذي يلتقي بصـورة مباشـرة بالوظيفـة الأساسية للنشاط السايكولوجي المحرك لعملية الإبداع، أي أن ذلك النزوع الاستشـرافي الكامن في نشاط المخيلة ينبغي أن ينطوي على جانب من جوانب التوازن السـايكولوجي الذي يرمي إليه العمل الإبداعي، وهذا التوخي إنما يتم بطريقة "لاشعورية" ان لـم يكـن بارز المعالم على مستوى الشعور فإذا استقرينا أبيات السياب الآتية يبدو لنـا العنصـر التخيلي المندمج بنشاط استشرافي جلي الملامح لمستقبل يختمر في ذهن الشـاعر وسـط ارتطامات حاضر ممزق وتناقضات عنيفة يتحسسها إنسان مرهـف المشـاعر مثـالي النزعة كالسياب، ويمتلك من المبادئ والأيمان العميق ما يجعله (على يقين) من حتميـة انتصار الإنسان وقيمه الخيرة، ولذلك فإن السياب لا يفاجئنا بتنبـؤه واختراقـه أسـتار المستقبل:

أكاد أسمع العراقَ يذخر بالرعودْ
ويخزن البروق في السهولِ والجبالْ
حتى إذا ما فضَّ عنها ختمهَا الرجالْ
لم تترك الرياحُ من ثمودْ
في الوادي من اثرْ (٢٢)

الخيال الشعري والخيال الحالم:

لا يمكن إغفال أو دحض العلاقة بين نشاط الخيال والفن بصورة عامة بوصفه جهداً ذهنياً وسايكولوجياً إبداعياً يهدف إلى إعادة خلق العالم أو إعادة بنائه وبين الحلم، لكن هذا لا يعني التطابق بين ذينك النشاطين، أي أنه ينبغي الاعتراف كذلك بوجود اختلافات واضحة بينهما، ذلك أن الحلم في جميع عناصره وعلاقاته التي تحدد نسيج تلك العناصر، هو "حلم" يخضع إلى هيمنة الميول البدائية التي تظل كما هي بعيدة عن متناول تأثير العنصر الثقافي أو الحضاري، إضافة إلى استبداد النشاط اللاشعوري استبداداً تاماً، بيد أن العملية الإبداعية لا غنى لها، وفي بعض مراحلها، عن الخيال أو النشاط الخيالي الحالم، ولا سيما في المراحل الأولى للعمل الإبداعي (حيث يأخذ الوعي) أو العقل المبدع فاعليته المتميزة في المراحل اللاحقة ..

غير أن الأمر لن يقف بالفن، ولا سيما ميدان الشعر، عند التشابه مع الحلم من النواحي الوظيفية والسيرورات السايكولوجية حسب بل انه يتداخل مع أحلام اليقظة التي تبدو من بنيتها السايكولوجية، ومحفزاتها أكثر اندماجاً وتداخلاً مع العملية الإبداعية الشعرية، فكثيراً ما يكون الإنسان شارد الذهن قاطعاً بينه وبين العالم الخارجي ما استطاع مع الصلات والعلاقات، غارقاً في بحر من الهواجس والأخيلة، وتعرف هذه الحالة بـ "أحلام اليقظة" وهي أمر طبيعي يشترك فيه جميع الناس وتخضع لسيرورات نفسية تشير من الناحية الدلالية إلى "الرغبة" في التخلص من منغصات الواقع وفراراً من الشعور بالملل والسأم وبحثاً عن إثارات عاطفية وانفعالات تفتقر إليها (أحياناً) الحياة اليومية الصارمة.

ولأحلام اليقظة مستويات متعددة يتمثل بعضها بالاسترجاع السلبي للذكريات والصور فيما ينحو الآخر إلى اتجاهات إيجابية تميل إلى إنشاء تصورات جديدة وابتكارات تقترب كثيراً من السمة الأساسية للنشاطات الإبداعية، ففي الحالة الأولى تحدد مادة حلم اليقظة اتجاهات التفكير التخيلي وحدود آفاقه واتساعها، وذلك حين تتركز موضوعات الحلم في خبرات الشخص الماضية، وما يرتبط بها من انفعالات وشحنات وجدانية، وهو ما يعرف بالنمط السلبي من أحلام اليقظة.

أما النوع الآخر فهو الذي تتركز فيه موضوعات التخيل على التطلع نحو المستقبل تجاوزاً لتنغيصات الواقع ومرارته وخوائه، وليس الفنان أو العالم في منأى عن السقوط في خضم أحلام اليقظة إذ كثيراً ما تؤدي تلك المظاهر من التخيل (ولاسيما في ميدان الفن) خدمة كبرى على صعيد النشاط الإبداعي أو إيجاد الحلول الملائمة لمشكلات لم تجد لها حلاً على أرضية الذهن الواقعي.

وأحلام اليقظة ليست نزوعاً إلى التعويض عن احباطات واقعية حسب بل انها – أيضاً – تقوم بوظيفة مُهمَّة على صعيد توسيع آفاق الذهن واتساق عناصر الشخصية وتوازنها، فقد يسعى الشخص جاهداً إلى تحقيق تلك الصورة الرائعة التي كوّنها (في خياله) عن نفسه والتي يسقطها على ستار المستقبل، وكثيراً ما يحاول الإنسان أن يحاكي (في عالمه الخيالي) شخصيات قوية لها اثر واضح في نفسه لأنه يرى فيها مثله الأعلى [٢٣].

وإذا عدنا إلى العنصر السايكولوجي الكامن في عملية التخيل التي تقوم بوظيفة غاية في الأهمية تصب في تشكيل نسيج النص الشعري وتحديد عناصره الإيحائية من رمز أو إشارة، فإن عملية تفكيك الواقع أو تحطيم أواصره الموضوعية وصولاً إلى إعادة "خلقه" على وفق صيغ وعلاقات جديدة، إنما تتضمن العنصر السايكولوجي ذاته الذي يكمن وراء تكوّن الخيال بوصفه قوة من قوى الطبيعة الإنسانية المؤثرة، وهنا يبرز تحقيق "الرغبة" بصفته نشاطاً تعويضياً فعالاً يفضي إلى ردم الهوة التي تتمخض عن احباطات الواقع اليومي المعيش من جهة ومنغصات التجارب الحياتية السابقة، ولعل هذه الحالة تجعل بعض الحقائق الفيزيائية تقفز أمام أذهاننا من خلال فكرة الأواني المستطرقة التي تشبه في طبيعتها الفعّالة الحيوية، السمة الدينامية في الطاقة السايكولوجية المنظمة للسلوك الإنساني فالسمة الغريزية في طبيعة ذلك النشاط وأعني بها السمة "البدائية" هي التي دفعت بمفكر كبير مثل "سبنكارن" إلى القول بأن "فن الطفل مثل فن مايكل انجلو تماماً" [٢٤]. ولعله يرمي من وراء ذلك الاعتقاد إلى الإشارة إلى احتواء ذينك النمطين من الفن العنصر البدائي المُجسَّد بعملية التخيل من حيث كونها نشاطاً سايكولوجياً يهدف إلى "التعويض" أو إطفاء أوار النزعات المحبطة أو الميول المكبوتة.

ونحن إذ نتحدث على وجه التحديد عن فكرة الخيال فإن حديثنا يتضمن أنشطة أخرى مماثلة لعنصر الخيال وهي الأنشطة المتضمنة في انتخاب الرموز والشخصيات الأسطورية والحكايات الخرافية، من حيث كونها خاضعة إلى القاعدة السايكولوجية نفسها. ولعل هذه الاعتبارات هي التي تقودنا إلى كشف الوشائج الحميمة بين الخيال الشعري أو الأدبي، وأحلام اليقظة انطلاقاً من تلك الحقائق.

وبالنظر للتشابه الواضح بين الطبيعة السايكولوجية للنشاط الإبداعي في الفن والأدب خاصة ومثيله في النشاط التخيلي الطفولي، فإننا سوف نورد مثالاً واحداً، على سبيل الإيضاح من النمط الثاني ليتسنى لنا الكشف عن طبيعة (الميكانزمات) النفسية التي يبنى عليها النشاط التخيلي المشار إليه والتي تقوم على أساس تغيير معالم الواقع بوساطة عملية "إزاحة" بعض عناصره أو "إقحام" عناصر جديدة لم تكن متضمنة في أبنية الواقع، بغية إقامة عالم جديد من شأنه أن يحقق أكبر قدر من الإشباع لبعض الميول والرغبات المحبطة، ويمكننا من أجل ذلك، الاعتماد على موضوع الإنشاء الآتي الذي اعتمد عليه الدكتور ج.هـ جريف، لبحث هذه الفكرة، وهو موضوع كتبه غلام في الثانية عشرة من

عمره وهو تلميذ في مدرسة ابتدائية كتب المعلم جزءاً من موضوع على السبورة وطلب إلى التلاميذ أن ينقلوه في كراساتهم وأن يتخذوه بداية لقصة مبتكرة "في مساء يوم السبت الماضي غادر والدا توم المنزل بعد أن وضعا طفليهما الصغيرين في فراشهما، وتركا البيت في رعاية توم" وقد كتب الغلام المقطع الإنشائي ذا السمة القصصية الآتي:

"بعد برهة وجيزة وصلت إلى أنف توم رائحة شيء يحترق فاقترب من غرفة النوم حيث اكتشف أن الطفل الصغير قد عبث بالثقاب فأشعل النار في المنزل وعندئذ نزلت مسرعاً أنشد النجدة، فقابلتُ رجلاً فأخبرته بما حدث فاندفع في عجلة لإنقاذ الطفلين بينما انطلقت أنا في طلب سيارة الحريق التي أقبلت بعد قليل وبدأت تطفئ النيران، وبعد أن تم عاد والداي وابصرا ما حدث وعندما أراد أبي الاطمئنان على الطفلين وجد أن الصغير أصيب بحروق بالغة نقل بسببها إلى المستشفى، أما الآخر فقد احترقت ذراعه، وقد قال لي أبي أنه لن يغادر المنزل في أمسيات السبت بعد ذلك"[٢٥].

وقد ذكر الغلام أثناء مناقشته في هذه القصة أنه لم يحدث له من قبل شيء شبيه بما أورده في موضوعه الإنشائي، كما أنه لم يسبق له أن قرأ قصة من هذا النوع، غير أن ما قاله الغلام قابل للتصديق دونما أدنى شك لا سيما إذا وضعنا أمام نظرنا بعض الملاحظات المتعلقة بالمعالم المحيطة بالمنطقة التي يعيش فيها فبيته قريب من إحدى محطات إطفاء الحرائق، واهتمام الأولاد بمثل هذه الأماكن أمر مألوف، كذلك كانت بضع حرائق نشبت من قبل في المناطق المجاورة، إضافة إلى ذلك أنه من المحتمل أن يكون قد سمع عن بعض حالات الإنقاذ من الحريق والإصابات المتسببة عنه.

عند قراءتنا لذلك المقطع القصصي يفاجئنا (لأول وهلة) مجموعة من الحقائق، في مقدمتها الأثر البارز لعنصر "الخيال" في صياغة الأحداث وإبراز مجمل الأفكار المتضمنة في نسيجها، إضافة إلى ما يسود حركة الأحداث من مفارقات، وقد يبدو معظم الأحداث والمفارقات خداعاً لا مبرر له إذا سلخنا عنه تأثيرات العنصر السايكولوجي الذي يترك بصماته الواضحة على مديات تدفق الخيال واتجاهاته، فالغلام بعد أن واصل الحديث عن توم بجملتين انقطع عنه (فجأة) ثم واصل سرد الأحداث منسوبة إلى نفسه، أي أنه استبدل توم بنفسه موكلاً لها دور "البطولة" أو بمعنى آخر أنه "أدمج" نفسه بالبطل الحقيقي، وهذا الاندماج أو التوحّد بعبارة أدق له دلالاته النفسية الواضحة.

ولو نظرنا إلى القصة من ناحية أخرى على أنها نمط من أحلام اليقظة نظراً لهيمنة فعالية الخيال على أحداثها فإنها سوف توحي إلينا بنتائج معينة عن الغلام نفسه، ذلك أنّ القصة برمتها تدور حول محور تحقيق "الرغبة" المجسدة برغبة الغلام في البقاء إلى جانب والده، وهذا ما تحقق من خلال وعد الأب بأنه لن يغادر المنزل في أمسيات السبت بعد ذلك! كذلك نلاحظ ميولاً عدوانية نحو "الصغير" ودلائل امتداد ذلك العداء إلى الأم فلم يعد لها أيما تأثير في سير الأحداث وكأنها قد أزيحت إزاحة تامة من مجمل أحداث القصة، وهذا يشير إلى عدم وجود أية "رغبة" أو "حاجة" إلى بقائها في البيت.

فالرغبة مقتصرة على الأب فقط، على أن اللائمة تقع بصورة أساسية على ذلك "الصغير" بوصفه المتسبب عما وقع من أحداث مأساوية، ومن ثم فقد نال "عقاباً صارماً"، كانت نتيجته الرقود في المستشفى، وهنا تبدو "الرغبة" في "الإبعاد" أما الطفل الآخر فقد أصيب ببعض الحروق لكنها لم تكن خطيرة، ولذا فقد "بقي" في المنزل، ولهذا يبدو الأثر الفعّال للنشاط السايكولوجي المتعدد الوجوه في تحديد مناحي عملية التخيل والتي تتخذ شكل حلم يقظة قائم على إشباع رغبة ملحة تكمن في "الرغبة" في البقاء إلى جانب الأب.

وإذا عدنا إلى عملية الخيال وطبيعتها المعقدة والمتعددة الأشكال فأننا نجد أن ثمة تقارباً كبيراً في جوهر عملية الخيال سواء لدى المبدعين الكبار أم لدى الأطفال أو الأناس العاديين (من غير المبدعين)، بيد أن العنصر المشترك بين هاتين الطائفتين هو النشاط الإبداعي، أو بعبارة أخرى أنه إن كان ثمة اختلاف في العملية الإبداعية لدى الطائفتين فإنه يكمن في الناحية "الكمية" وليس في الجانب "النوعي" إن صح التعبير، أي أننا يمكننا تلمس السمة الإبداعية، ضمن مستويات مختلفة، وذلك التشابه الكبير بين الخيال بوصفه قوة خلاقة وبين أحلام اليقظة التي تمثل في جوهرها خيالاً "مبدعاً" أيضاً من الناحية الدينامية والسايكولوجية المشتركة وهو الذي يقودنا إلى كشف العلائق المتشابكة والعميقة على الصعيد السايكولوجي بين الفن والحلم.

المصادر والهوامش

(*) البحث منشور في مجلة (آفاق عربية) بغداد — شباط ١٩٨٩.

(١) صموئيل بيكت — من مسرحية "في انتظار كودو"

(٢) د. يوسف مراد — مبادئ علم النفس — ٢٢٦

(٣) ويلبر. س. سكوت — خمسة مداخل إلى النقد الأدبي — ٤٦

(٤) جان برتليمي — بحث في علم الجمال — ترجمة د. أنور عبد العزيز — دار نهضة مصر — ١٩٧٠— ص٤٠٤

(٥) و (٦) و (٧) المصدر السابق — ص٤٠٤

(٨) و (٩) د. غنيمي هلال — الأدب المقارن — ٣٨٢

(١٠) قصيدة "المومس العمياء" — المجموعة الكاملة للشاعر — المجلد الأول — ص٥٠٩

(١١) قصيدة "ستار" — المصدر السابق — ٧٦

(١٢) ريتشاردز — مبادئ النقد الأدبي — ٣١١

(١٣) ديوان السياب — المجموعة الكاملة — المجلد الأول — ٤٧٤—٤٧٥

(١٤) ر. ل. بريت — التصور والخيال — ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة — ص٥٤

(١٥) و (١٦) عبد الغفار مكاوي — ثورة الشعر الحديث — ٩٨/١

(١٧) المصدر السابق — ٩٧/١

(١٨) فرديناد آلكيه — فلسفة السريالية — ص١٨٠

(١٩) المصدر السابق — ص١٨٣

(٢٠) ليليان فيرست — الرومانتيكية — ترجمة عدنان خالد — ص٨٢

(٢١) غاستون باشلار — جماليات المكان — ص٣٦

(٢٢) قصيدة "أنشودة المطر" — المجموعة الكاملة للشاعر — المجلد الأول — ص٤٧٧

(٢٣) د. يوسف مراد — علم النفس العام — ص٢٦٩

(٢٤) ولتر سكوت — خمسة مداخل إلى النقد الأدبي — ص٤٥

(٢٥) د. جورج هنري جرين — أحلام اليقظة — ترجمة إبراهيم حافظ — ص١٥٩

الصورة الشعرية والصورة الحلمية
(من الوجهة النفسية) (*)

ترتبط أساليب التعبير ووسائله – على نحو مباشر – بمستوى النضوج العقلي الذي يبلغه الوعي الإنساني في مسيرته التطورية عبر التاريخ . وتتنوع تلك الأساليب وتتعقد على وفق شروط ذلك التطوّر . وتنطبق هذه الحقيقة، على أساليب العقل في التعبير عن مكوناته في مجال علاقاته بالكون والحياة الاجتماعية، وفي ميدان التعبير الإبداعي – الفني الذي يمثّل اختزالاً لصورة العالم الموضوعي والحياة الإنسانية منظوراً إليها من خلال الرؤية الذاتية المبدعة.

وعلى الرغم من المسيرة الطويلة الهائلة التي قطعها العقل الإنساني منذ نشوئه، وحتى الآن، والتي تبلورت – عبرها – إمكاناته وقدراته الذهنية المتجسّدة بالنشاط التجريدي المتميّز الذي مكنه من خلق وسائل ناضجة ومتطوّرة على الصعيد الذهني، جعلت يسيراً عليه أنْ يختزل العالم بوصفه وجوداً حسياً هائلاً في شكل علاقات وظواهر وأنْ يحبسه في قفصه الصغير، مادة أولية يستثمرها متى شاء، للتعبير عن مظاهر وجوده وضروراته المتعدّدة في الحياة.

فإننا لو تتبعنا تلك المسيرة التي قطعها العقل البشري ومراحل تطوره نزولاً إلى بدايات الحياة الإنسانية لوجدنا أنّ كل مرحلة تطورية يبلغها العقل، تحدّد أشكال التعبير وأدواته، في ضوء تعقد تلك المرحلة وشروطها التاريخية . فلو وقفنا عند مرحلة طفولة العقل البشري – إذ العقل ما يزال فجّاً بدائياً في تصوراته وعلاقاته بالكون والطبيعة وظواهرها المتعددة – للاحظنا طغيان النّزعة "الاحيائية" التي تشكل نقطة ارتكاز العقل في انطلاقه نحو فهمه الطبيعة والكون . فهو يرى طبيعة الحياة وطبيعة العالم وظواهره المختلفة مماثلة لطبيعته الخاصة، أي أنه ينزع إلى عملية "إدماج" العالم بذاته. وتنعكس هذه الظاهرة، في تصوراته الدينية والفلسفية بشكل عام وعلى ما يتركه من آثار تتجلّى برسومه البدائية على جدران الكهوف وما ينحته من تماثيل على الصخر وفي وسائله التعبيرية التي تبدو على هيئة مفردات "صورية" ومن هنا فإنّ تلك المرحلة من التطور تتميز بسيادة صيغ التعبير "الحسية" وفقدان القدرة على "التجريد".

وقد دفعت هذه الحقائق معظم علماء الانثروبولوجيا إلى اعتبار مراحل تطور الكائن البشري اختزالاً للمسيرة التطورية التي قطعها الجنس البشري عبر تاريخه الطويل . وكلما نأى العقل عن مظاهره "الأنوية" كما يسمّيها "بياجيه" أو التفكير الحسّي المباشر، باتجاه التفكير المنطقي المنظّم ذي السمة التجريدية، أصبح على مستوى أقرب إلى العقلانية التي تعني أول ما تعني، الاتجاه نحو "الحضارة".

غير أن هذه الوثوقية المستخلصة من تلك السياقات التطورية لا توحي بأنّ العقل الإنساني قد تجاوز بدائيته البايولوجية مهما ارتقى في سلّم التطور. وكما أنّ الإنسان محكوم – طبيعة – بقوانينه البايولوجية وبخاصة ما يتعلق بالدوافع الغريزية الأولية، فكذلك العقل لن يكون قادراً على التخلص من بعض مظاهر "البدائية" التي تمتدُّ جذورها إلى العقل الباطن أو "اللاشعور" ذلك الميدان الذي يعجُّ بالصور والأخيلة التي ترثها الأجيال البشرية جيلاً عن جيل، وتتجلى هذه الفكرة في ظاهرة الأحلام وما تنتهج من وسائل لتجسيد كوامن النفس وما ينتابها من خلجات ورغبات ومخاوف.

إن التفكير في الحلم يتمُّ بوساطة الصور الحسية قبل كل شيء . وغالباً ما تكون هذه الصور مرئية، إلاّ أن ذلك لا يمنع أن تكون سمعية في بعض الأحيان. (١)

ومن الملاحظ كذلك أن تحول الأفكار إلى صور، الناتج عن طبيعة النشاط السايكولوجي للحلم لا يتمُّ بتتابع صوري مشتت وإنما يتأدى بوساطة تقنية سايكولوجية خاصة، تنحو إلى صياغة تلك الصور على هيئة "موقف" أي أنها تخلع صورة الحركة المسرحية على فكرة ما، على حد تعبير "شيبتا" (٢) وتعرف هذه الوسيلة "بالإخراج المسرحي" التي تمثل واحداً من الميكانزمات Mechanisms التي تعتمد في عملية صياغة الحلم.

والمقصود بهذا الميكانزم أننا – في الحلم – ننأى عن التفكير المجرّد أو أننا لا نفكر بل أننا "نعيش" . ذلك أننا – أثناء الحلم – نفكر تفكيراً من طراز خاص أي أننا "نحلم" . وقد قادت هذه الظاهرة مفكراً مثل "بورداخ" إلى محاولة تعليل تلك السمة المميزة للحياة الحالمة، بوصفها حالةً ناجمة عن فقدان الذات سلطتها. إذ أنّ النوم يفضي إلى إلغاء النشاط الواعي في الحياة الفكرية، ويجلب معه قدراً من الفرص لانثيال الصور المصاحبة للنوم. (٣)

ومن الخليق بالعناية أن تلك الصور التي تمثل نشاطاً اهتلاسياً "بدائياً" تعبّر عن قدرة النفس على القيام بوظيفتها على وجه معين وفي سياق عمليات سايكولوجية متقنة، فعناصر الحلم، يُستبعد أن تكون محض تصوّرات، بل إنها "خبرات نفسية" صادقة فعلية، مماثلة لما يحدث في حالة الصحو من إدراك لما يدور حولنا عن طريق الحواس، لكنها – في الحلم – يصيبها التحوير والتحريف، حتى لتبدو في حالة تناقض وأحياناً عدم انسجام بحيث يبدو الحلم بما فيه من صور ورموز كأنه عمل لا قيمة له على الإطلاق بالنسبة للحالم . ولعل هذه هي السمة الثانية التي تميز طبيعة التفكير في الحياة الحالمة، والتي يعزوها البعض إلى انعدام النشاط المركزي "للأنا" المهيمن على الوظائف النفسية بسبب النوم . ومن هنا تبدو الصور والأفكار في الحلم مجافية للمنطق أي تنعدم فيها سمة النشاط النقدي الذي يتحكّم في تفكيرنا وسلوكنا أثناء اليقظة.

وقد لاحظ كثير من المهتمين والدارسين في مجال الأحلام أن هذا التنافر أو التضاد في عناصر الصور الحلمية في بعض الأحلام مردّه إلى تحرر الحلم من هيمنة الزمان

والمكان [٤] . الأمر الذي يجعل صور الحلم ومكوناته الأساسية مفككة وغير مفهومة بالنسبة للحالم . فالتحرر من الزمان والمكان كما يرى "هافنر" يعني تحرّر النشاط التخيلي من الموقع الذي يشغله الفرد في النظام المكاني والزماني، أي انسلاخ المخيلة عن ارتباطاتها الموضوعية – الواقعية.

وقد يؤدي هذا التحرر – من ناحية أخرى – حسب اعتقاد "هافنر" إلى تداخل نشاطات ذهنية مجردة – في الأصل – مع أنشطة ذات طبيعة حسية، كما يحدث عند امتزاج ملكة التجريد وملكة الحكم والاستدلال بنشاط صور المخيلة الحسية. وتقود هذه الظاهرة إلى حقيقة أخرى، على درجة كبرى من الأهمية وهي أن العقل الإنساني – أثناء الحلم – قد يضلّ سبيله في تطبيق قوانين الفكر، فقد يضع فكرة في محل أخرى. ويحدث هذا حين نتفوّه – في الحلم – بأفظع المتناقضات ونرتكبها.

وقد لاحظ كثير من علماء النفس تلك السمات الأساسية المميزة للنشاط الفكري والسايكولوجي للحلم . ففي رأي "لومومام" أن الخاصة الجوهرية الوحيدة للأحلام هي فقدان التناسق بين صورها[٥]، كما أن الأحلام تتسم بخلوها من كل انسجام موضوعي معقول كما يرى "هيغل" [٦]. ويعتقد "فوللكت" بأن الحياة الفكرية في الحلم يصيبها الاسترخاء والتفكك والاختلال بسبب غياب أو ضعف النشاط المنطقي المركزي للأنا. [٧]

وإذا كانت الوظائف النفسية – في حالة الحلم – تعاق بشكل ما – عن أداء وظائفها ضمن ضرورات المنطق والاستدلال العقلي أي يصيبها التفكك فإن هناك جزءاً واحداً يظل سليماً دونما تشويه، وهو الحياة "الوجدانية" التي تقوم بدورها الحاسم حتى خلال حالات النوم ويلاحظ كذلك أن في الحلم نشاطاً نفسياً يتجلّى في الميل إلى التعبير عن مادة الحلم "تعبيراً استعارياً" [٨].

وتصدق قوانين التداعي التي تحكم تعاقب الأفكار، على صور الحلم كذلك . فالمنبهات الحسية المتولدة عن مختلف المصادر تثير عدداً من الأفكار في النفس فتصور هذه الأفكار في هيئة هلاوس (أوهام حسية) . وترتبط هذه الأفكار فيما بينها على حسب قوانين التداعي المعروفة، فتستدعي طائفة أخرى من الأفكار (أو الصور) على حسب تلك القوانين، وعندئذ يلجأ الجزء الباقي من ملكات النفس المنظمة المفكرة إلى ممارسة نشاطه وعمله في المادة جميعها[٩].

وإذا حاولنا تتبع عملية تكوّن الحلم – منذ بدايتها – تبدو لنا بوضوح القوانين التي يتبعها الحلم في تجسيد الأفكار والمشاعر على هيئة صور ورموز من خلال وسائل متعدّدة تشكل الصيغة المتكاملة لعملية "إخراج الحلم" كما يسميها "فرويد" فحين تنسحب الحياة النفسية – للنائم – من عالم الواقع، يقترن بهذا الانسحاب نكوص إلى أساليب بدائية توحي للنائم بأن ثمة إشباعاً قد تحقق له فعلاً، وبفضل هذه العملية (النكوص) تتحول الأفكار إلى صور مرئية في الحلم ، وبعبارة أخرى تجسّم المعاني الكامنة وتشخص. [١٠]

وقد دفعت هذه العملية بـ "فرويد" إلى وضع نظريته المعروفة في الحلم التي تقوم على فكرة التمييز بين مضمونين للحلم: "المضمون الظاهر" الذي يمثله مجموع الصور والرموز والوقائع التي تتراءى للحالم، و "المضمون الكامن" الذي يشير إلى الأفكار والمشاعر التي تكمن وراء تلك الصور والرموز، أي أنّ كل صورة أو رمز يبدو للحالم أثناء نومه، إنْ هو إلاّ تعبير عن فكرة أو عاطفة كامنة في أعماقه . وقد تعبّر صورة واحدة أو رمز معيّن عن مجموعة أفكار وعواطف في المحتوى الكامن للحلم، وتدعى هذه الظاهرة بـ "التكثيف" ، وهي عملية ضغط لمادة الحلم يلجأ إليها النشاط النفسي أحياناً لإتمام عملية إخراج الحلم حين تزداد المقاومة الكابتة أمام العناصر اللاشعورية.

وإذا أمعنّا في النظر إلى الطبيعة النفسية والعقلية المنظمة للنشاط الإبداعي (الفني) والأدبي خاصة، تجد أن ثمة تقارباً كبيراً بينه وبين طبيعة النشاط المستثمر في عملية "إخراج الحلم" . ولعل أبرز أوجه التقارب هو الميل في كلا العمليتين إلى التعبير عن الأفكار المجردة والمشاعر بأسلوب "التصوير الحسي"، وهو أسلوب ينطوي على قدر غير يسير من "النكوص" إلى الصيغ البدائية المرتبطة بالمراحل الأولى لتطور العقل البشري . وثمة وجه أخر للتقارب هو الميل المشترك إلى صيغة "التكثيف" التي تعني ضغط العناصر الذهنية المجردة والتعبير عنها بأساليب لفظية ذات طابع حسّي تتخذ أشكالاً متعددة كالصورة الاستعارية أو الرمز أو الإشارة.

غير أن ما يبدو قميناً بالاهتمام ، ما ينتاب الحالم والفنان أو الشاعر خلال عمليتي "إخراج الحلم" أو "إخراج النص الإبداعي" لا يشير – بصورة مطلقة – إلى هيمنة النشاط اللاشعوري فحسب بل إنّ "الأنا" تمارس دورها بوسائل شتى في عملية صياغة الأفكار سواء بأساليب الحلم المعروفة أو بوسائل العقل المبدع ما دام الحلم والعمل الإبداعي يستهدفان تحقيق وظيفة معينة غالباً ما تكون في الحلم ذات عمق سايكولوجي أو وجداني، في حين يمتزج هذان العنصران بالجانب الفكري في العملية الإبداعية . والمقصود بالفكري هنا أنّ النص الإبداعي قد ينهض بمهمة التعبير عن "موقف" فلسفي إزاء الحياة أو الوجود الإنساني، أو محاولة التنبؤ بالمستقبل من خلال استقراء الواقع المعاصر، وهذا جانب لا يتبناه النشاط الحالم . ذلك أنّ المجال الخصب للنشاط العقلي أو السايكولوجي في الحلم إنما يتمركز في آفاق الماضي أو الحاضر فقط.

وإذا كانت ثمة اختلافات أخرى بين الحلم والأدب بوصفه نشاطاً خلاقاً على صعيد الوظيفة فإن نقاط الالتقاء قوية إلى حد كبير على صعيد وسائل التعبير وأدواته.

على أن ما تقدم ينبغي ألاّ يثير في نفس القارئ الشعور بأن إلصاق صفة "البدائية" في التعبير التي نسبناها إلى الإبداع الأدبي وبخاصة الشعري توحي بالميل إلى تجريد الأدب من هالة السمو والرفعة التي طالما ظلّ متلفعماً بها . ذلك أن تتبع سياقات التطور اللغوي المتزامنة مع مراحل التطور العقلي للكائن الإنساني من جهة، وإدراك الطبيعة

السايكولوجية للنشاط المنظم لعمليتي "انصياغ الحلم" و "تكوّن العمل الإبداعي" يقـودان – بالضرورة – إلى ما نتبناه من موقف إزاء هاتين الظاهرتين.

وإننا لنجد أن أسلوب "الإخراج المسرحي" الذي يميل إليه الشعر خاصة يشكل ظاهرة ملازمة له منذ ظهوره قبل آلاف السنين، وما يزال الشعر حتى الآن ينحو المنحى نفسـه مع الميل – أحياناً – إلى استخدام الصورة التي قد تتجاوز المحسـوس إلـى مـا هـو تجريدي و "خيالي". بيد أن الصورة "الخيالية" تفقد المتلقي الإحساس الجمالي لأنها غالبـاً ما يغلّفها ضباب التجريد الداكن والإغراق في الغموض الذي لا يستسيغه الذهن العادي، الأمر الذي يفقدها غائيتها المنطقية. وإذا كان ثمة ميل في الشعر إلى التصوير "الخيـالي" فإنه يبدو ضئيلاً إذا ما قورن بالصورة "الحسية" . وقد تجتمع هاتـان الصـورتان فـي موضوع واحد كما لدى السياب في قصيدة "المومس العمياء":

وتفتحتْ كأزاهرِ الدفلى مصابيحُ الطريقْ
كعيونِ ميدوزا تحجّر كلّ قلب بالضغينة

إن الصورة الشعرية في البيت الأول تبدو متماسكة منطقياً، على الرغم من صـعوبة إدراك علاقة الشبه في ضوء البنية السطحية للبيت الشعري لأنها قائمة علـى عنصـر سايكولوجي مرتبط بالموروث الشعبي الذي تستمد منه (أزاهر الدفلى) دلالتها السلبية. إذ أن الشاعر لا يتوخى العنصر الجمالي في إقامته علاقة المشابهة بين عنصري الصـورة الشعرية، وإنما أراد الدلالة السلبية المعروفة عن تلك الزهور. أما الصورة الشعرية فـي البيت الثاني القائمة على إبدال (المشبه به) الذي هو عنصر حسّي معهود (أزاهر الدفلى) بعنصر جديد ذي طابع "خيالي" محض، فتبدو مجافية لمنطق العقـل المجـرّد والإدراك الحسّي، لكون العنصر الثاني في علاقة التماثل أي (المشـبه بـه) مسـتمداً مـن مـادة أسطورية وظفتْ – هنا – لتؤدي – بأسلوب عقلي مجرّد – وظيفة سايكولوجية مكمّلـة لمعنى الصورة الشعرية الأولى. فالرمز الذي تمثله "ميدوزا" رمز مسـتل مـن الخيـال المحض (الأسطورة) وليس للملتقي عهدٌ به، ومن ثم فإن هذا الإغراق فـي التجريـد أو الخيال، يعبّر عن ميل نحو التصوير "العقلي" الذي شذّبته عوامل "الثقافة" التي اسـتثمرت استثماراً متمكناً لأداء وظيفة حيوية على الصعيد السايكولوجي.

ونلاحظ الظاهرة نفسها عند الشاعرة "نازك الملائكة"، إذ تميل إلى إقامـة علاقـات تماثل بين الحياة وحوادثها السارّة التي تختفي وراءها مظاهر الشقاء والألم، في وصـفها "ابتسامة" الحياة وهدوءها ووداعتها بالسعلاة – الكائن الخرافي الذي يبدو مسـالماً لكنـه يخفي خلف سكونه الموت:

أحلامها بسماتُ سعلاة مخدرة العيونْ
ووراء بسمتها المنونْ (١١)

وعلى الرغم من أنّ "الحياة" أو أحلامها" تعبّر عن مفاهيم عقلية مجـــرّدة لكنهـــا ذات صلة عميقة ومباشرة بالتجربة اليومية المحسوسة تجعلها تندرج ضمن عناصـــر العـــالم المدرك حسياً، وليس العالم الذهني المجرّد، غير أنّ الطرف الآخر في الصورة الشعرية إنما هو عنصر ينتمي إلى عالم الخيال المجرّد، الذي اســتطاعت الشـــاعرة – بقـــدراتها الإبداعية – أنْ تجعله يلامس مستوى الإدراكات الحسية التي تثيرها الأجـــواء النفســـية السافرة التي يتكشف عنها السياق الشعري في البيت الثاني من ذلك المقطع.

إن ذلك الميل إلى التصوير "العقلي" التجريدي يأخذ بالانحسار كلما قفلنا راجعين إلـــى الوراء عبر التاريخ الأدبي، ومن ثم فإنّ الصورة الحسية سوف تصـــبح حالـــة ملازمـــة لحسية أو "بدائية" الفكر، وانطلاقاً من ذلك فإنه كلما اقتربت اللغة من حالتها البدائيـــة – كما يقول مكليش – كانت لغة تصويرية حسية (١٢).

وقد ذهب الدكتور "علي البطل" إلى الاعتقاد برأي مشابه لما ذهب إليه "مكليش" ذلـــك أننا كلما اقتربنا تاريخياً من النصوص الفنية حديثة العهد ببكارة اللغة الأولى وجـــدنا أن التصوير الحسي فيها أغلب من التصوير العقلي ولذلك تكثر النمـــاذج التصـــويرية فـــي الشعر العربي في مرحلة ما قبل الإسلام (١٣). والواقع أن النماذج التصويرية الحسية في الشعر ليست كثيرة في مرحلة ما قبل الإسلام فحسب بل إنها تشكل ظاهرة غالبة علـــى عموم النصوص الشعرية على مر العصور وحتى عصرنا هذا.

على أنّ هذا لا ينبغي أنْ يفهم منه إلصاق سمة البدائية بالإبداع الشعري من حيث هو عملية ذهنية راقية، على الرغم من تدخل عناصر ذات طابع "نكوصي" فـــي تشـــكيلها . فالمراحل الأولى من تلك العملية تصبح مهيأة لاستيعاب تلك العناصر، بمعاونة الخيـــال من خلال حالة نفسية معينة فيتم انتقاء عناصر الصورة الشعرية ذات الطبيعـــة الحســـية لتعبر عما هو "نفسي" أو "فكري" . وإذا حاولنا تقصّي هذه الظاهرة نجدها واضحة فـــي قول "امرئ القيس" المعروف:

وليل كموجِ البحرِ أرخى سدوله   عليَّ بأنواعِ الهمومِ ليبتلي

فالعنصر اللاشعوري في اختيار صورة البحر في "لانهائيته" و "صخَبه" قد أُثير بفعل حالة الشاعر الوجدانية ومشاعره المثقلة بالأحزان والهموم . وفي الحقيقة أن تلك الهموم هي التي تثقله بالمعاناة فيداخله الإحساس بثقل الليل وركوده والشعور بـــ "توقف" الزمن وامتداده اللامتناهي، فكأنّ الليل لا انقضاء له وليس ثمة أمل بانبلاج الصباح، كما يبـــدو

ذلك في أبيات لاحقة من القصيدة نفسها. ولعل الشاعر قد خبر البحر وأمواجه بوجه ما من وجوه الخبرة. ولذا فإنه قد انثال عبر مخيلته لوجود علاقة شبه بين أمواجه وظلام الليل. ولعلّ تلك الانثيالات في هذه المرحلة الإبداعية ترتبط بالنشاط اللاشعوري أكثر من علاقتها بعملية الانتخاب الواعي لعناصر الصورة ذات الطبيعة المجازية أو الاستعارية، أي أنها تقفز إلى الذهن المبدع دون جهدٍ أو عناء، والذي يبدو أنّ العنصر السايكولوجي هو وراء عملية الانتخاب تلك، ثم يأخذ الجهد الواعي طريقه في العمل الشعري على شكل مراجعات وإعادة نظر في بعض جوانب النص ذلك "أن إنتاج الصورة الشعرية يرجع بشكل عام إلى عمل العقل في عتمة اللاوعي"(١٤) كما يقول "س . دي . لويس" وفضلاً عن ذلك فإنّ عناصر الصورة الشعرية تتحّد بصورة تلقائية في ضوء النشاط الفعال للذاكرة أو الخيال والدافع الأساسي للتعبير نفسياً كان أم فكرياً.

المصادر والهوامش

(*) نشرت في مجلة (الأقلام) – بغداد – العدد ٧/٨– تموز/آب–١٩٩٢.

(١) س. فرويد – تفسير الأحلام – ترجمة مصطفى صفوان – دار المعارف – مصر – ١٩٦٩ ص٨٥.

(٢) المصدر السابق – ص٨٥

(٣) المصدر السابق – ص٨٧

(٤) المصدر السابق – ص٩٠

(٥) المصدر السابق – ص٨٧

(٦) و (٧) المصدر السابق – ص٩٠

(٨) المصدر السابق – ص٩٣

(٩) المصدر السابق – ص٩٣

(١٠) س . فرويد – محاضرات تمهيدية جديدة في التحليل النفسي – ترجمة د. أحمد عزت راجح مكتبة مصر القاهرة – د.ت – ص١٦

(١١) نازك الملائكة – شظايا ورماد – دار العودة – بيروت ١٩٧١ – ص٨٢.

(١٢) أرشيبالد مكلش – الشعر والتجربة – ترجمة سلمى الجيوسي – دار اليقظة العربية – بيروت – ١٩٦٣ – ص٥٩

(١٣) د. علي البطل – الصورة في الشعر العربي – دار الأندلس – بيروت – ١٩٨٣ ص٢٧

(١٤) س. دي. لويس – الصورة الشعرية – ترجمة د. أحمد نصيف – الجنابي – وزارة الثقافة والأعلام – بغداد – ١٩٨٢ – ص٤٣.

الأدب والقيم
نحو رؤية وظيفية للأدب (*)

إن الأدب شكل من أشكال الفكر الإنساني وموقف إزاء الإنسان والعالم شأنه في ذلك شأن الفلسفة والدين، وقد تباينت نظرية الأدب منطلقاتها وغاياتها تبعاً لتغير العصور وتباين موقف الإنسان ورؤيته للكون والوجود فكان الأدب – عبر العصور المختلفة – يصور عوالم الإنسان الداخلية بالقدر نفسه أو ربما يفوق تصويره للعالم الخارجي لأن الأدب دائماً رؤية ذاتية للأشياء، ومن هنا نجد ما يسوغ اعترافنا بأن الأدب سلوك وممارسة للوجود، وما يتمخض عنه ذلك الاعتراف أن هذا السلوك يستلزم معايير معينة وغايات يهدف إليها، مثله مثل مختلف النشاطات الغائية التي تتشعب وتتباين على وفق ما يقتضيه وجود الفرد ورؤيته للحياة.

وقد ارتبط بالأدب – منذ القدم – وظيفتان تنازعتا مركز الصدارة عبر تاريخ الأدب الإنساني هما النفعية والجمالية أو التعليم والمتعة، فقد كانتا تسيران متوازيتين في وقت من الأوقات وتتقدم الوظيفة النفعية – التعليمية في حين تتراجع الوظيفة الجمالية لتصبح وظيفة ثانوية لاحقة، وبخاصة في العصور التي مجدت العقل بوصفه لب الإبداع الأدبي وجوهره، والتي شهدت هيمنة المبادئ العقلية والمنطقية، وهي العصور التي مثلتها الكلاسيكية في الأدب الغربي وطلائع التفكير النقدي العربي حتى القرن السادس الهجري، وقد استمر هذا التنازع بين وظيفتي الأدب حتى الوقت الحاضر ليكشف الواقع الإبداعي – على أتساع مساحته الأدبية – سيادة الوظيفة النفعية التعليمية التي تحمل الأدب مهمات الكشف عن حقائق الكون والطبيعة الإنسانية ومحنة الوجود الإنساني وسط تناقضات الحضارة المعاصرة وإشكالياتها المختلفة، وقد أثبت هذا النمط من الأدب – وأعني به الأدب ذا النزعة الإنسانية – فاعليته وجدواه بما يتمتع به من قيمة على الصعيد الأخلاقي ومعايير القيم الفنية الرفيعة في الوقت الذي نلحظ فيه أن الأدب الذي يلقي بكل ثقله الإبداعي على الوظيفة الجمالية الإمتاعية متجاهلاً سمو التجربة الإنسانية وقيمتها العليا لم يتمتع إلا بقيمة تاريخية بوصفه مرحلة من مراحل التطور الأدبي ليس غير، ولعل هذه الحقيقة هي التي تفسر اضمحلال التجارب الشعرية التي ابتدعتها حركة الفن للفن أو ما سمي "البرناسية" التي تمخضت عن تجارب إبداعية لا يعتد بها، وكذلك الحال فيما يتعلق بالمنجز الروائي للواقعية الكلاسيكية والطبيعية والمنجز الشعري للحركات الرمزية والدادائية والسريالية مقارنة بالتجارب الشعرية التي عبرت عنها

حركة الحداثة الشعرية الغربية في خمسينات القرن العشرين وستيناته ممثلة في أبرز زعمائها ت.س. اليوت وايديث سيتول ووليم تبلر ييتس وإ.أ. كمنجز وغيرهم.

إن حركة الحداثة الغربية المذكورة قد أفادت – بوجه أو بأخر – من الإرث الفني كالتقنيات التعبيرية والأساليب الشعرية – للحركات السابقة، الرومانتيكية والرمزية – كاستخدام الرمز والأسطورة وتوظيفهما في صلب التجربة الإبداعية، إلا أنها تميزت عن تلك الحركات السابقة – الرومانتيكية – بتعبيرها عن موضوعات إنسانية ذات قيمة كبرى ولذا فهي قد زاوجت بين وظيفتي الشعر: الإمتاع والمنفعة وهذا ما أضفى عليها أهمية متفردة مقارنة بالتجارب الشعرية للرمزية والسريالية التي تميزت بنزعتها الذاتية المطلقة ومواقفها الهروبية المنكسرة التي عبرت عن وعي فردي متأزم لا يرى وسيلة لحل تناقضاته مع الواقع الفاسد سوى الاحتماء بعوالم اللاشعور الضبابية الغامضة واللجوء إلى الأحلام والهلوسة.

الشعر العربي الحديث بين النفعية والجمالية:

شهد شعرنا العربي الحديث حركات شعرية وتغيرات معروفة حتمتها ضرورات التطور التاريخي ومتغيرات العصر مهدت لها حركة الاحياء – في مصر والعراق وسوريا ولبنان وغيرها من أقطار الوطن العربي التي مثلت امتداداً طبيعياً للموروث الشعري العربي بعدما أصاب واقع الشعر ما أصاب الواقع الحضاري من تخلف وانحطاط جراء ما تعرض له وطننا العربي – طوال القرن الثامن عشر والتاسع عشر وبدايات القرن العشرين من مظاهر الغزو والاحتلال الاستعماريين نتج عنها اضمحلال الحضارة العربية وتدهورها، ومن هنا فقد اقترنت حركة الأحياء الشعري بنهضة فكرية وحضارية شاملة عبرت عن حس قومي وإنساني واضحين، شهدها الوطن العربي منذ منتصف القرن التاسع عشر أو قبل ذلك بقليل، وبلغت أوجها في نهايته كان من أبرز ملامحها العودة إلى التراث العربي والحضارة الإسلامية وقيمها العليا لاستلهام مضامينها الإنسانية بغية إعادة تكوين الأمة وتأسيس نهضتها الحديثة.

وقد عبر الشعر العربي الحديث – عبر ما سمي حركة الاحياء – عن تلك الروح العربية الإسلامية الطامحة إلى التحرر والنهوض، ولذلك فقد اتسمت تلك الحركة بطابعها السياسي الذي اتخذ وظيفة التحريض واستنهاض نوازع الثورة والتصدي للاحتلال الاستعماري فضلاً عن تناوله الموضوعات الاجتماعية بهدف تعميق وعي المجتمع بخطورة التخلف الاجتماعي وغياب القيم هكذا كان شعر أحمد شوقي وحافظ إبراهيم السياسي والاجتماعي في مصر وشعر الرصافي والزهاوي والصافي النجفي في العراق ورشيد سليم الخوري في لبنان، وفي ضوء ما تقدم يتضح أن وظيفة الأدب مرتبطة

بالموقف الفكري والفلسفي الذي يتبناه الأديب والذي يشكل حجر الزاوية التي تتبلور في إطارها رؤيته للحياة، وهذا يعني أن حركة الاحياء قد عبرت عن تبني شعراء تلك الحركة الوظيفة الأخلاقية – التعليمية للأدب في إطار جماليات الشعر العربي التراثي.

وقد تزامنت مع تلك الحركة في مطلع عشرينات القرن العشرين – حركة شعرية جديدة افترقت عنها في نظرتها إلى الأدب وغايته مرجحة الوظيفة الجمالية الخالصة على الوظيفة الايصالية – التعليمية نظراً لتبنيها نظرية أدبية ذات ملامح ومنطلقات فكرية خاصة، وأعني بتلك الحركة "جماعة الديوان" بزعامة عباس محمود العقاد وعبد الرحمن شكري، وقد كان للعقاد الأثر الأعظم في صياغة بيانات تلك الحركة وبلورة أسسها النظرية على الصعيدين الإبداعي والنقدي، والملاحظ أن تلك الجماعة – وبخاصة العقاد – كانت تدين – في أغلب أفكارها وآرائها حول الشعر والنقد – إلى بعض منظري الحركة الرومانتكية أمثال "هازليت"، وقد أكدت جماعة الديوان على التجربة الفردية ونسبية الذوق والمعرفة، فضلاً عن إيمانها بضرورة تمركز التجربة الشعرية حول الجانب الوجداني العاطفي من الحياة الإنسانية دون التماس المباشر مع الواقع الاجتماعي، ومن هنا كان هجوم العقاد العنيف ضد أحمد شوقي بوصفه ممثلاً للقصيدة التقليدية بحجة انغماس تلك القصيدة في العالم الموضوعي والاهتمام المكثف بالقضايا الاجتماعية والسياسية.

ولم تكن جماعة "أبولو" بزعامة الدكتور أحمد زكي أبي شادي لتختلف – من حيث المنطلقات النظرية في الشعر والنقد – عن طروحات سابقتها إذ كانت الذات وهمومها محور تجاربها الشعرية إلى جانب التهويم في عوالم الخيال والأحلام مع إغفال ملحوظ للعالم الخارجي وتناقضاته التاريخية، ومن هنا فقد وسمت هاتان الحركتان بالرومانسية التي تقترب حقيقة من بعض الاتجاهات الرومانسية الغربية التي اتسمت بالانطواء على الذات ومناجاة الطبيعة والغرق في عوالم الخيال والهروبية والشكوى ومهما يكن من أمر فإن هاتين الحركتين لم يتمخض منجزهما الشعري عن أعمال شعرية يعتد بها للأسباب المذكورة ولعدم انسجامها مع ظروف المرحلة التاريخية التي كانت تكتنف الأمة العربية وما شهدته من مظاهر تردّي الأوضاع السياسية والاقتصادية، وما صاحبها من تخلف وبؤس اجتماعي، ولذا فإن تناقضات الواقع العربي التي شرعت في التفاقم – إبان الحرب العالمية الثانية وبعدها – قد ساهمت في بلورة اتجاه شعري جديد انطلقت شرارته من العراق لتعم أقطار الوطن العربي، وأعني بها حركة "الشعر الحر" التي ظهرت بواكيرها الشعرية على يدي الشاعرين العراقيين بدر شاكر السياب ونازك الملائكة في عام ١٩٤٧إفرنجي، وقد نقلت تلك الحركة اهتمام الشعر من ذاتيته الهشة وفرديته المغلقة إلى رحاب العالم الخارجي حيث يعم الظلم الاجتماعي والفساد السياسي وغياب الحريات، وقد اتسمت تلك الحركة – في منطلقاتها الأساسية على يد بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي – بنزعتها الثورية التحريضية ودعوتها إلى التغيير الجذري، مولية

قضايا التحرر والتقدم الإنساني عنايتها القصوى وقد حدد السياب ملامح تلك الحركة بوصفها رد فعل ضد "الميوعة الرومانتيكية" التي تجاهلت مشكلات الإنسان العربي الوجودية ومعاناته السياسية والاجتماعية ومن هنا تنبثق أهمية حركة الشعر الحر التي وظفت طاقاتها الإبداعية وما أفادته من انفتاحها على حركة الشعر العالمي المعاصر وبخاصة الشعر الإنكليزي لبلورة نموذج شعري عربي جديد محايث لحجم الأزمة التاريخية التي يعيشها الإنسان العربي، ولذا فإن أهمية تلك الحركة لا تنحصر في موضوعاتها الإنسانية وسمو الغايات التي كانت تتطلع إليها فحسب وإنما في حجم التغيرات التي أحدثتها في بنية القصيدة الكلية سواء على مستوى اللغة أم في مجال التقنيات الأسلوبية كاستخدام الأسطورة والرمز والبناء الدرامي والقصصي فضلاً عن بنيتها العروضية والموسيقية.

إن ما يمكن استخلاصه من مسيرة الشعر العربي والغربي الارتقائية أن الشعر موقف عقلي انفعالي إزاء الحياة، ومن ثم فهو لا يتجرد من وظيفته التعليمية على الرغم من تصاعد بعض الأصوات التي لا ترى في الشعر إلا نوعاً من النشاط الذهني العفوي الذي تعوزه القصدية أو الجدية الرفيعة لتنحصر وظيفته القصوى وغايته النهائية في إثارة المتعة اللفظية العابرة أو لا تتعدى عملية خلق أشكال لغوية ليس لها من أهمية سوى احداث أثر حسي لا يورث إلا المتعة الآنية الزائلة [١]. أما الناقد فإنه ليس أكثر من قارئ ينشئ كتابة ثانية على الكتابة الأولى أو ينشئ نصاً على نص ولذا فإنه "يشق طريقاً أمام ابدالات غير متوقعة. أو أنه يلعب لعبة المرايا اللامتناهية" [٢].

إن التفوه اللفظي سواء أكان شفاهياً أم كتابياً لا يخرج عن كونه سلوكاً وموقفاً ورؤية للحياة والوجود الإنساني، وإذا كانت بعض الذوات – في كل عصر من العصور – يتحدد موقفها الوجودي بتركيز نشاطها الحيوي حول غاياتها الفردية – الأنانية، فتعلن تخليّها عن مسؤوليتها الإنسانية إزاء الآخرين فإن من الشعراء والنقاد والمثقفين من هم كذلك. فرؤية الإنسان للأشياء وموقفه إزاء الإنسان والحياة ليس إلا موقفاً أخلاقياً يدل على الانتماء إلى إنسانية الآخرين أو الانفصال عنها، ومن ثم فإن إشكالية القيم مرتبطة بإشكالية فلسفية إيديولوجية خالصة، ومن ثم فإن تبني نظرية أدبية ما لا يفسر إلا بكونه تبريراً للموقف الفلسفي المذكور الذي يبرر هو الأخر تباين القيم والمعايير وما ينجم عنه من تباين في الأحكام، وإذا كانت ميادين المعرفة الإنسانية قد شهدت – عبر تاريخها الموغل في القدم – اختلافات في وجهات النظر والآراء التي تصل أحياناً إلى حد التناقض فإن ميدان الأدب هو أشد تلك الميادين اختلافاً في الرأي وتبايناً في المواقف ذلك أن الأدب مرتبط بالذوق والحساسية الجمالية، وعلى الرغم من ذلك فإن الذوق والجمال لا يمكن أن يندرجا في إطار ارتباطهما بمصادرهما الحسية، وهذا مكمن الوهم الذي تسقط فيه بعض النظريات الجمالية في تفسيرها الأثر الأدبي حين تفسر الإحساس بالجمال الأدبي أو شعرية النص بأنه إدراك ذوقي فردي مما يجرد ذلك الأثر من طابعه

العقلي الكلي بسبب اعتماد مصطلح الذوق بوصفة مفهوماً عاماً يفسر في ضوئه التأثير المادي للأشياء على حاسة الذوق وهي اللسان مثلما يفسر الأثر الشعري دون التميز النوعي بين الاستجابتين فالذائقة الحسية مرتبطة بالطبيعة الحسية العصبية الخالصة التي تؤلف آلية لاستجابة الذوقية الجمالية للأدب فهي ذات طبيعة عقلية مجردة، وأن تدخلت في عملية استقبالها المنظومة العصبية للحواس، وهذا يعني أن الاستجابة الذوقية ذات الطبيعة الحسية إنما هي استجابة جزئية يساهم فيها عضو الحس الذي يستقبل الأثر. أما الاستجابة الذهنية الناتجة عن الأثر الفني والأدبي خاصة إنما هو استجابة كلية يساهم فيها "الكيان الإنساني برمته" (٣) حسب ارشيبالد مكليش. أي أنه استجابة تتفاعل فيها الروح والحواس إنها تلك الهزة الكلية التي تجتاح الكيان الإنساني بكل ما فيه من أحاسيس وانفعالات وادراكات ذهنية. إن مما لا شك فيه أن الاستجابة الجمالية توحي بارتباطها بالقدرات الذهنية أكثر من ارتباطها بالحواس بصفتها أجهزة استقبال ذات طبيعة عصبية فالتجارب الواقعية لتلك الاستجابات تؤكد تشابه الناس جميعاً في استجاباتهم للحرارة والبرودة والأصوات الطبيعية الصاخبة والهامسة والأصوات الجميلة والقبيحة، أو في تذوقهم لقطعة من السكر. أما "تذوق" النص الشعري فلا شك في أن استجابة مجموعة من الأفراد له ستبدو متباينة، وليس تفسير ذلك إلا أن الاستجابات الحسية مرتبطة بآليات الاستقبال العصبي الحسي، وهي منظومات عصبية ذات طبيعة غريزية يتمتع بها الإنسان في كل زمان ومكان، وهي تمثل استجابة نمطية آلية شأنها شأن الانعكاسات العصبية البسيطة المرتبطة بالجهاز العصبي المحيطي (اللاإرادي) ولذا فهي لا علاقة لها بالدربة والمران والنشاط العقلي الراقي. أما عملية "التذوق" الأدبي فإنها ذات طبيعة ذهنية تعتمد اعتماداً كلياً على الفهم والتفسير، وآية ذلك أن الاستجابة الجمالية للأدب تتعطل تماماً إذا كان النص مكتوباً بلغة غير مفهومة الأمر الذي يعيق عملية التوصيل برمتها فضلاً عن أن عملية التذوق الأدبي تعتمد – من ناحية أخرى – على عمليتي التدريب والتثقيف والتربية الفنية بشكل عام تلك العوامل التي تشحذ الذائقة الأدبية وتمنح العقل القدرة على الفهم والتفسير ومن ثم التمييز بين النصوص ومستوياتها الجمالية، وإذا كان الأفراد يتباينون في تلك الجوانب فإن استجاباتهم لنص من النصوص سوف تختلف نسبياً مما يجعل أحكامهم متباينة بالنسبة نفسها.

إن الإبداع الأدبي يعتمد اعتماداً كبيراً على نشاط المخيلة إذ يعمل الحاضر الموضوعي على تنبيه الذهن فتثار بعض الأفكار المرتبطة بذلك الحافز وتستثار العواطف والانفعالات فينشط الخيال ليصطفى من الصور والانطباعات المختزنة في الذاكرة، فيركب منها صوراً وأشكالاً جديدة، وينشئ بينها علاقات غير اعتيادية بما يتناسب مع تلك الأفكار والعواطف والانفعالات لتتجسد في النهاية الصورة الشعرية المفعمة بالمعنى والمشحونة بالانفعال، وهذا ما يحدث عادة في عملية الإنشاء. أما عملية التلقي فإنها ينبغي أن تمر بالمراحل نفسها وتعتمد على الأنشطة الذهنية والانفعالية

والخيالية نفسها، لكي تتم عملية الاستجابة بشكلها الطبيعي، ولذلك فإن الاستجابات تتباين بتباين المستويات الإبداعية للنصوص الشعرية وتباين مستويات القراء، وقد عمد "أديسون" إلى اعتماد الخيال والعاطفة في عملية التذوق أو التلقي الجمالي إلى جانب الأفكار، بل إنه عول على العاطفة وما تثيره من أنشطة خيالية تمثل الأساس التكويني للصور الشعرية فحين يتوجه القراء إلى قراءة الشعر عليهم "إلا يطلبوا في الشعر محض أفكار واضحة دقيقة بل أن يبحثوا عن الترابطات العاطفية التي تثيرها الصور الشعرية" (٤).

ومثلما يشترط النص الأدبي الإبداعي قدرات وملكات معينة فإن عملية التلقي – هي الأخرى – تستلزم قدرات استقبالية مماثلة وبقدر ما تتوافق تلك القدرات عند قراء معينين وتنسجم تتوافق استجاباتهم لنص من النصوص وتتقارب، ومن ثم فإن اختلاف الأحكام إنما هو نتيجة لتباين عمليات التذوق والتلقي، وهذا لا يفسر إلا على أساس تمتع بعض القراء ببعض مقومات الاستجابة الذوقية واشتراطاتها الأساسية أو افتقارهم إليها، وفي ضوء تلك الافتراضات يفسر "أديسون" تباين الاستجابات الجمالية للأدب والشعر خاصة من مصدرين يصدر عنهما ذلك الاختلاف "إما عن اكتمال الخيال عند أمرئ أكثر منه عند آخر أو عن اختلاف الأفكار التي يسبغها قراء مختلفون على الكلمات نفسها" (٥).

إن ضرورة اعتماد النص الأدبي على بنية فكرية ودلالية محددة يجعله قابلاً للحكم العقلي في ضوء تراتب القيم، ولما كانت الأحكام والقيم في حقيقتها ذات طبيعة أخلاقية فإن قيمة العمل الأدبي ستكون في مستوى انسجام النص مع مقتضيات القيم الجمالية والأخلاقية إلا أن ذلك لا يعني أن يكون المبدع داعية للأخلاق أو واعظاً كما يحتج بعض النقاد وإنما يصبح الأدب أعظم شأناً وأسمى قيمة بقدر ما يعبر عن نبل الأفكار والعواطف وبقدر ما يتوخى من تصوير جوانب العظمة والرفعة في الحياة الإنسانية، وهذه مقولة عقلية درج عليها النقد منذ نشأته حتى الآن، ولا تعني العقلية هنا سوى المفهوم الكلي للقيم الذي تتفق عليه العقول الصحيحة في كل مكان وزمان، وما تمتع تلك النماذج الأدبية الخالدة التي مازالت أصداؤها تتردد عبر التاريخ الأدبي – بقيمتها الأبدية – إلا بما عبرت عنه من ملامح العظمة والتفرد التي امتازت بها الشخصيات النموذجية التي صورتها، وما جسدته من عواطف وانفعالات ومواقف تكشف عن قوة تلك الشخصيات ومواطن ضعفها الإنساني في أحيان أخرى، ولا يختلف الأمر – في ذلك – بين الأعمال المسرحية الخالدة أو الأعمال القصصية الشامخة أو الأعمال الشعرية العظيمة. فالأدب – في حقيقته – ليس شكلاً جمالياً فارغاً وإنما هو فكرة سامية أو عاطفة نبيلة مجسدة بأسلوب جميل مؤثر، وبمعنى آخر أن الأدب هو رؤية فنية تحاول الإمساك بقوام الحياة وتقدمه بأسلوب فني متميز، بتعبير بيركلي (٦)، ومن هنا فإن التعويل على الوظيفة الجمالية للأدب إنما هو موقف متطرف يهدف إلى إفراغ الأدب من محتواه الإنساني، ليصبح نشاطاً عابثاً لا يعبأ من الأدب إلا بطريقة التعبير، ولا فرق في

أن يكون المعبر عنه "حذاء امرأة أو سماءً مكوكبة" بتعبير بعض النقاد الغربيين المعاصرين، وهو اعتقاد كرسته حركة الحداثة النقدية الغربية المعاصرة التي نظرت إلى الأدب عامة بصفته شكلاً لغوياً لا يؤدي سوى وظيفة جمالية خالصة تهدف إلى تحقيق المتعة الحسية، وهي وظيفة أولاها الشكلانيون الروس عنايتهم القصوى تجلت في الوثوقية المتطرفة التي يصرح بها ايخنباوم – أحد زعماء تلك الحركة البارزين – بقوله: ليس في العمل الأدبي جملة واحدة يمكن أن تكون تعبيراً عن أفكار الكاتب أو مشاعره إن الأدب دائماً بناء ولعب (٧)، وقد دافعت البنيوية عن ذلك الاعتقاد مركزة على فراغ الشكل الأدبي وغياب قصدية المبدع، ذلك "أن الكاتب لا يفكر إلا في كيفية الكتابة وما ينتجه ليس إلا علامات فارغة على الناقد مهمة إملائها" (٨) كما يقول رولان بارت بل إنه يذهب إلى أبعد من ذلك حين يقيم تعارضاً مطلقاً بين الأخلاق والمعنى من جهة وما يسميه "لذة النص" بحيث أن أحدهما لا يكون إلا بإلغاء الآخر: "إلا تستطيع (اللذة) أن تعيق عودة النص إلى الأخلاق وإلى الحقيقة أعني إلى أخلاق الحقيقة أن هذا لأمر غير مباشر أنه انزلاقي إذا جاز القول وأن نظرية النص من غيره (أي من غير إعاقة ارتباط النص بالأخلاق والحقيقة ومن ثم تدميرها) ستعود كما كان نظاماً مركزياً وفلسفة للمعنى" (٩).

إن تلك الاتجاهات النقدية – سواء أكانت مسربلة بالجمالية الخالصة أو الموضوعية العلمية المزعومة – توحي – على نحو غير مباشر – بالميل إلى تكريس مبدأ إفراغ الأدب من محتواه الإنساني من ناحية، وتحييد الثقافة وإلغاء فاعليتها في الحياة الإنسانية، ولذا فهي – في إطارها العام – لا تعدو كونها تصعيداً للوعي الباخوسي للحياة الذي يختزل الكيان الإنساني في نشاط غريزي أحادي الجانب هو اللذة/ المتعة الحسية العابرة. إذ يصبح الأدب – في ضوء تلك الرؤية – مجرد عبث "حضاري" أو ترف عقلي لا يسمن ولا يغني من جوع.

الرؤية الجمالية والمنطق الصوري:

إن تلك الدعوات لم تكن وليدة العصر وإنما كانت أصواتها تسمع في تراثنا النقدي القديم، وكان قدامة بن جعفر واحداً من تلك الأصوات الداعية إلى فصل الأدب أو الشعر عن الأخلاق دفاعاً عن جمالية الشعر انطلاقاً من ستراتيجية الفصل بين الشكل والمضمون أو بين الفكر والجمال وكأن الفكر بمعزل عن تراتبية القيم. فهو يدافع عن جمالية قصيدة امرئ القيس الماجنة ذات المضمون الجنسي المتدني في ذلك الموضع من القصيدة الذي يسرد فيه الشاعر مغامراته الجنسية الفاحشة:

ومثلك حبلى قد طرقت ومرضعاً   فألهيتها عن ذي تمائم محولِ

ويحتج قدامة في دفاعه النقدي بذريعة انفصال مادة الشعر عن لغته بتشبيه الشعر بفن الصياغة أو النجارة، ذلك أن الحكم النقدي ينبغي أن ينصب على عملية تشكيل المادة وتصويرها لا على المادة نفسها ومن هنا فإن جودة المادة أو رداءتها لا ترفع من شأن عملية التشكيل والتصوير ولا تضع من قيمتها كما يزعم قدامة بمعنى أن الحكم النقدي – في مجال الشعر – ينبغي أن يتركز في الصياغة اللغوية وعنصر التصوير (١٠) لا في الفكرة أو المعنى، وأياً كان المعنى أو كانت الفكرة فإن العبرة في جماليات الأسلوب وجودة الصياغة والتصوير، ومن ثم فهو يستحسن قصيدة امرئ القيس السابقة رغم فحشها ومنافاتها للقيم الأخلاقية، وانا لنلاحظ أصداء تلك الدعوات ما تزال تتردد في جوانب النظرية النقدية المعاصرة مبررة الزعم القائل بأن العملية النقدية ينبغي أن تتمركز في طريقة القول الشعري لا في القول نفسه.

إن تلك الرؤية النقدية لا تخلو من منطق تبريري هدام تتفاقم أضراره إذا ما تجاوز تطبيقها ميدان الأدب إلى ميادين الحياة الأخرى كالثقافة والفكر والسياسة لأن ذلك من شأنه تبرير أية جريمة مهما كانت عند الفصل بين الضحية وطريقة التنفيذ مادامت العبرة في "أسلوبية" التنفيذ، وهو المنطق نفسه الذي استخدم فعلاً في مجال السياسة الدولية واستثمرته بعض الدول العدوانية العالمية ضد الدول الأضعف فيما أطلق عليه دهاقنة السياسة الأمريكية "الضربة الجراحية" التي تقوم بها قوات سلاحهم الجوي ضد أهداف انتقائية محددة، وآية ذلك أن التدمير "الموضعي" لأهداف بعينها سلوك "مشروع" على خلاف التدمير العشوائي أو غير المركز. أما المسوغ القانوني والأخلاقي لـ "موضوع" أو محتوى العدوان فمسألة لا أهمية لها.

إن تلك المنطقية المجردة هي التي استندت إليها – في مضمار الأدب – ستراتيجية الفصل بين الأدب والأخلاق، وكأن الأدب والأخلاق نقيضان يتعذر التقاؤها. فلسنا نجد تفسيراً معقولاً أو منطقياً لضرورة تجريد الأدب أو وظيفته الجمالية من معيار القيم، ولماذا لا يمكن لأدب العصر الراهن أن يعبر عن روح جماعية متطلعة إلى الخير والجمال في مفهومها الإنساني الكلي؟

إن الإشكالية الأخلاقية – في مجال الأدب – تصدر عن موقفها من بعض المضامين الأدبية – الشعرية ذات الصلة المباشرة ببعض الميول الغريزية المتدنية كالغريزة الجنسية على سبيل الحصر، وميدان هذه النزعات إنما هو ميدان فردي لا شأن للجماعة به وقد درجت الإنسانية عبر ارتقائها في سلم الحضارة على كبح تلك الغريزة والتستر على ما يتعلق بها نظراً لمرجعياتها البدائية الحيوانية التي تتنافى مع قيم الإنسانية المتحضرة، ولذا فإن إشباع تلك الغريزة هي اختيار فردي في حدود علاقات خاصة. فما الذي يدعو الفرد إلى التكشير عن أنيابه الجنسية على الملأ ؟ أن تلك النزعات

والأحاسيس لا تصلح بأي حال من الأحوال أن تكون موضوعات يتشدق بهـا أديـب أو مثقف في المحافل العامة وأوساط المجتمع بحكم تناقضها مع الذوق الأخلاقي العام.

فمكن الإشكالية النقدية التي نحن بصددها في كيفية العلاقة بين الرجل والمرأة التـي تتحدد في ضوء البنية القيمية والوظيفية التي تستند إليها نظرة الرجـل لنصـفه الآخـر، وهي إشكالية ذات طبيعة تناقضيه يعكسها تاريخ النقد الطويل. فكيف يمكن أن تحل تلـك الثنائية (الجنس/الأخلاق)؟

ان حل الإشكالية لابد أن يقوم على تدمير أحد طرفي الثنائية، وقد انحـازت بعـض الاتجاهات النقدية القديمة وأغلب الاتجاهات المعاصرة إلى تكريس الدافع الجنسي مقابـل إلغاء القيم، وهو انحياز له مرجعياته السيكولوجية العميقة، فالفصل بين لغة النص الأدبي ومحتواه في العملية النقدية ضرب من الوهم والتضليل ذلك أن الجمال الأدبي والشـعري – في المفهوم النقدي الحداثي – لا يمكن أن يكون جمالاً عائماً في الفـراغ فالاسـتجابة لنص من النصوص الشعرية على شاكلة قصيدة امرئ القيس المذكورة أو عمر بن أبـي ربيعة أو نزار قباني – باستثناء أعماله السياسية – لا يمكن تذوقها إذا لم تكـن تلاقـي نزعات مماثلة أنماطاً شخصية وقيمية متطابقة مع محتوى النص الكامن فـي شخصـية المبدع فالنص الشعري كما الموقف النقدي إنما يمثل عملية إسقاطية لاشعورية لشخصية المبدع وقيمه الجمالية والأخلاقية "فهل من الممكن عدم إقامة أي علاقـة بـين الإنسـان وإبداعه؟ فمن أي قوت يقتات هذا الإبداع (كما يقول اندريه غرين) إن لم يكن من تلـك التي تعمل عند المبدع ؟" [١١].

إن من التعسف والإسفاف الدعوة إلى تحرير النص الشعري من مفهوم القـيم وهـو موقف لا يختلف في شيء عن موقف من يدعو إلى إلغاء الرقابة الأخلاقيـة عـن دور العرض السينمائي لتتخذ الأشرطة السينمية الإباحية سبيلها إلى المجتمع مادامت وظيفـة الفن السينمي تنحصر في الوظيفة الإمتاعية الخالصة.

إن المنطق القيمي الأخلاقي يستلزم استبدال الذي هو خير بالذي هـو أدنـى ولـيس العكس، فالأخلاق هي جوهر الإنسانية وماهيتها المتعالية، وأن الدافع الجنسي أياً كانـت آلية التعبير عنه لا يعدو كونه أكثر الجوانب الإنسانية انحطاطاً وأقربها إلى البدائية إذا ما استخدم في غير وظائفه وأطره الإنسانية المعروفة.

إن تلك الرؤية النقدية التي تعمد إلى إخراج الأدب من حيـز المعياريـة الأخلاقيـة انسياقاً وراء العلمية الزائفة حيناً والجمالية العابثة حيناً أخر لابد أن تتمخض عن إحداث خسائر ليست هينة على صعيد الارتقاء الحضاري لأن الأدب تمظهر أساسـي للـروح الإنسانية المتعالية وتطلعها نحو السمو والكمال ذلك أننا يمكننا أن نتصور الحياة بلا أدب فاحش لكننا لا نستطيع أن نحتمل الحياة بلا قيم، ومن ثم فإن في الإمكان التخلي عن ذلك الركام الوفير من الأدب الرديء لكنه يتعذر التخلي عن معـايير القـيم الأخلاقيـة لأن إنسانية الإنسان – في جوهرها – ذات طبيعة قيمية سامية، وأن القيم الجمالية والأخلاقية

ليست غشاءً خارجياً للجسد يمكن نزعه في أية لحظة أو موقف كلما دعت الضرورة كما تنزع الأفعى جلدها على نحو دوري دون أن تفارق ماهيتها وإنما هي بنية تكوينية عميقة ذات طبيعة نوعية في الكيان البشري اما أن تهيمن قوانينها على ذلك الكيان أو أن تفقـــد فاعليتها إلى الأبد.

إن المبدع وكذلك الناقد إذا لم يكن ملزماً بالدفاع عن القيم الإنسانية وسموها فإنه غير مضطر – كذلك – إلى أن يجعل أدبه أداة لتهديم القيم وإشاعة القبح والرذيلة.

المصادر والهوامش

(*) نشرت في مجلة (الثقافة العربية) بنغازي – سبتمبر ١٩٩٨.

(١) هذا ما يدعو إليه النقد الجديد الذي يؤسس له رولان بارت في كتابه – لذة النص – ترجمة د.محمد عياشي – مركز الإنماء الحضاري – دمشق ١٩٩٢.

(٢) رولان بارت – نقد وحقيقة – ترجمة د. محمد عياشي – مركز الإنماء الحضاري – دمشق – ١٩٩٤ – ص٣٤.

(٣) ارشيبالد مكليش – الشعر والتجربة – ترجمة سلمى الجيوسي – بيروت ١٩٦٣ ص١٤.

(٤) د.ل. برايت – التصور والخيال – ترجمة د. عبدالواحد لؤلؤة – موسوعة المصطلح النقدي – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت ١٩٨٢ – مج٢- ص٢٠١.

(٥) المصدر السابق – ص٢٠٦.

(٦) فرنكلين روجز – الشعر والرسم – ترجمة مي مظفر – دار المأمون للترجمة والنشر – بغداد – ١٩٩٠ – ص٤٣.

(٧) ترانس هوكز – البنيوية وعلم الإشارة – ترجمة مجيد الماشطة – دار الشؤون الثقافية – بغداد – ١٩٨٦ – ص٢٢.

(٨) في أصول الفكر النقدي الجديد – مجموعة مقالات – ترجمة أحمد المديني – دار الشؤون الثقافية – بغداد – ١٩٨٧ – ص١٩.

(٩) لذة النص – مصدر سابق – ص١١٠.

(١٠) قدامة بن جعفر – نقد الشعر – تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي – مكتبة الكليات الأزهرية – القاهرة – ١٩٧٨ – ص٦٦.

(١١) مدخل إلى مناهج النقد الأدبي – مجموعة من الكتاب – ترجمة د. رضوان ظاظا - سلسلة عالم المعرفة – الكويت – ١٩٩٧ – ص٩٠.



القسم الثاني
النقـــد التطبيقي

الوعيُ الانسانيُّ
في الشعْر العربيِّ الحديث
١-١ الأدب والهوية القومية:

إن الشخصية الإنسانية نتاجٌ لفاعلية الشروط الحضارية لأية أمة من الأمم، وإذا كانت الحضارة أية حضارة نتاجاً متعدد الجوانب للنشاط العقلي لأية أمة- الذي يتجلى في قيمها ونمط تفكيرها ورؤيتها للحياة- فإن الأدب هو تعبير عن نزعاتها الروحية وتطلعاتها وعلاقاتها بالكون والوجود.

ومن هنا يصح القول بأن الأدب هو مرآة شخصية الأمة وخصائصها الإنسانية عندما تكون الأمة بنية إنسانية متماسكة، أو وحدة بشرية ذات ملامح سلوكية وقيمية، لها خصائصها المتفردة، أما في حالة تشرذم الأمة وتفككها فإنّ أدبها لن يصبح سوى شتات من الخطابات الأدبية التي قد تبدو متوافقة ومنسجمة مع بعضها ظاهرياً لكنها في الحقيقة مفككة ومتباعدة، أن لم تكن متناقضة، وإذا حاولنا استبار البرهنة الواقعية على تلك المقولة، نلاحظ أن آداب الأمم في مراحل ازدهارها وقوتها، كانت مرآة صادقة لنزعات تلك الأمم وتجسيداً لخصوصيتها الإنسانية وغيرتها الحضارية، كما نجد ذلك واضحاً في الأدب اليوناني والأدب العربي في الجاهلية وصدر الإسلام، فقد كانت الملحمة الإغريقية تجسد تاريخاً ممتداً في أحشاء الواقع وضارباً جذوره في أعماق الوعي الجماعي، الذي يجد تعبيره في ثنايا الوعي الفردي المبدع، وبمعنى آخر أن عناصر القوة، والعظمة التي ينطوي عليها تاريخ الأمة تتسرّب بوعي يقظ – وعلى نحو لاشعوري إلى أعماق الوعي الفردي، لينعكس على صورة الأدب – المعادل العقلي والنفسي لواقع قائم، مفعم بأمجاد التاريخ وكذلك كان الأدب العربي في عصر ما قبل الإسلام، ديوان العرب ومرآة أمجادها ومفاخرها، ولعل خير مثال لذلك، تلك النصوص الشعرية الشامخة ذات البناء الملحمي، المعروفة بـ "المعلقات" على أن طابع "الملحمي" هنا لا يشير إلى دلالة قومية بقدر ما يوحي بملحمة فردية ذات خصائص جمعية، لأن الذات المبدعة لا تعبّر عن تفرّدها الجزئي / الخاص، لأنها منفتحة على الذات الجمعية وذائبة فيها.

أما في عصر صدر الإسلام فقد انصهرت الكيانات القبلية المتشرذمة والمتصارعة في صورة الأمة، التي امتلكت خصائصها الفكريّة والروحية، وتبلورت شخصيتها في إطار العقيدة الجديدة ومعطياتها، الفكرية وقيمها الأخلاقية المثلى.

ومن هنا كان ذلك العصر خير تجسيد لوحدة الأمة وأعمق تكريس لهويتها الإنسانية، فلم يعد الأدب نزوعاً فردياً أو رؤية ذاتية، وإنما أصبح موقفاً فلسفياً كلياً من الحياة والإنسان والوجود، تعبرّ فيه الأنا المبدعة عن تطلعات الذات الجمعية، في نزعاتها

الخيرة ورؤيتها الكونية، لقد كان الأدب – حينها – صياغة للعالم وتشكيلاً للحياة من خلال الفكر في أعلى مراتبه القيمية المثالية، التي تتسامى عما هو فردي وآني وزائل لتكرّس الكوني والروحي في تنائيه المتواصل عن الغرائزي / الجسدي والخاص.

لقد كان الأدب إبان تلك الحقبتين انتماءً عميقاً للجماعة وتمثيلاً لخصائصها ا"لإنسانية النوعية، وغيريتها الوجودية والحضارية، حين كان الشعور بالانتماء إلى الذات الجمعية انصهاراً حقيقياً في تاريخها وحاضرها، واندماجاً عقلياً ونفسياً في مصيرها، ذلك أن إنفلات الذات من جاذبية التاريخ الجمعي وقيمه ومعتقداته يعني انشطار الوجود الفردي وتشتته وضياعه وتمزق الوعي وتناقضه مما يؤدي إلى السقوط في حالة الاغتراب وازدواج الشخصية، وهذا ما حدث – فعلاً– في مرحلة التقهقر والانكماش الحضاري التي عاشتها أمتنا العربية إبان فترات الغزو الاستعماري الأجنبي، ابتداءً من الغزو المغولي التتري حتى موجات الاستعمار الحديث وما صاحبه من غزو فكري وحضاري أدى إلى زعزعة كيان الإنسان العربي وإضعاف انتمائه إلى أمته ومنجزها العقلي والحضاري، الأمر الذي فتت وحدة الأمة على الصعيد النفسي والوجداني فأمست وحدات سياسية مبعثرة لا يربطها رابط ولا يجمع شملها جامع، وقد انعكست حالة التشرذم السياسي على نواحي الحياة العربية المعاصرة المختلفة، بما في ذلك الأدب والثقافة والفكر من ناحية وكرّست مظاهر اليأس والتشاؤم في أعماق الذات العربية الفردية، وكان من نتائج ذلك انكفاء الذات على عالمها الخاص ومواجهة مصيرها الفردي على نحو فردي.

١-٢ الثقافة ووحدة الهوية:

إن الثقافة تمثل أبرز السمات التي تحدد ملامح شخصية الأمة فهي التجلّي الحسي لعقلية الأمة وطبيعة تفكيرها واتجاهاته، وما تختزنه من قيم وتقاليد وعادات ومعتقدات، أنها بتعبير آخر المنجز الفكري والنفسي الذي يحرّك الشخصية ويصبغها بطابعه الخاص فوحدة الثقافة وانسجام عناصرها من شأنه أن يوحد أبناء الأمة الواحدة ويعمق الشعور – بين أبنائها – بوحدة الأهداف ووحدة المصير.

ومن هنا يمكننا إدراك مخاطر التفكك والتشرذم اللذين تعاني منهما أمتنا في تاريخها المعاصر، وبخاصة في النصف الثاني من القرن العشرين ومطلع القرن الحادي والعشرين، ذلك أننا نلاحظ أن مرحلة الخمسينات والستينات من هذا القرن قد شهدت مظاهر الحماس الثوري والتهاب المشاعر القومية والوطنية، التي كانت سبباً في هزيمة القوى الاستعمارية الغازية وتحرّر أقطار الوطن العربي من نفوذها وهيمنتها في تلك المرحلة التي شهدت مداً ثورياً قومياً عارماً، كنا نشهد آثاره الواضحة – اتساع روح

الثورة والتمرّد – في الأدب العربي والشعر خاصة، فقد كان الشعر أداة فعالة في تعميق وعي الجماهير بطبيعة الواقع المأساوي الذي كانت الأمة ترزخ تحت ظلامه، حاملاً الدعوة الصريحة أو الضمنية إلى ضرورة مواجهة مظاهر القمع السياسي وتردي الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية.

وقد تجلّت تلك الاتجاهات الثورية التحررية – في الشعر خاصة والأدب عامة – في المنجز الشعري لشعراء الاحياء في مصر وفي مقدمتهم أحمد شوقي، وحافظ إبراهيم، والرصافي، والزهاوي، وأحمد الصافي النجفي، والجواهري في العراق، ورشيد سليم الخوري في لبنان، والفتيوري في السودان، وسليمان العيسى في سوريا، وقد تبنى هؤلاء الشعراء الدعوة الصادقة إلى الكفاح الوطني والقومي على الصعيدين السياسي والاجتماعي، وتعرية الواقع بكل مظاهره الفاسدة من قهر سياسي وظلم اجتماعي وتردّي الأوضاع العامة في الحياة العربية فكان مبدأ الالتزام حقيقياً ذا طبيعة إنسانية رافضة لكل مظاهر الظلم والاستغلال والهيمنة.

إن المضامين التحرريّة التي عبرّتْ عنها حركة الاحياء الشعرية قد وجدتْ صداها الواسع والعميق في حركة شعرية لاحقة يدفعها وعي عميق وثقافة ذات طبيعة إنسانية، وأعني بها حركة الشعر الحر التي انطلقت شرارتها الأولى في نهاية الأربعينات وبلغت ذروتها الفنية في الخمسينات من القرن الحالي، وقد مثلت تلك الحركة نزعة الحداثة بوصفها رؤية إنسانية اتسمت بالشمولية والرفض والتمرد على تردي الواقع العربي بكل مؤسساته السياسية والاقتصادية والاجتماعية، متطلعة إلى التحرر من كل أشكال الهيمنة والقيود التي تكبل الواقع وتعيق تقدمه وتشل الحياة في مفاصلها الحيوية، فكانت بحق تجسيداً لنزوع الإنسان العربي إلى الحرية والخلاص، وتعبيراً عن قلقه المعاصر وهمه الوجودي العميق جراء واقع حضاري مثقل بمظاهر القمع والقهر والاستلاب.

إن قراءة متعمّقة لذلك المنجز الشعري الريادي، تكشف عن أن الأدب والشعر خاصة لم يعد إسقاطاً لهموم فردية وبكاءً على أطلال الذات المهدّمة، كما هو شأن الاتجاه الرومانسي العربي بزعامة جماعة الديوان وجماعة أبوللو، وإنما كان انتماءً فكرياً ذا جوهر إنساني بمعناه العام، ويبدو هذا الاتجاه واضحاً في إعلان الشاعر العربي الكبير بدر شاكر السياب، بشأن طبيعة – حركة الشعر الحر – أنها "جاءت رداً على الميوعة الرومانسية" التي كانت تسود الشعر العربي، ولعل ما تجدر إليه الإشارة أن وعي الحداثة لدى جيل رواد الشعر الحر في أقطار الوطن العربي عامة، كان وعياً إنسانياً بمعنى الانتماء إلى إنسانية الآخرين والشعور بوحدة المصير، وقد تبلور هذا الاتجاه بدمج القضية القومية بالقضية الإنسانية عامة، ففي الوقت الذي يشعر فيه بانتمائه إلى الجماهير الثائرة في العراق (١) ابان مرحلة الخمسينات، نجده – في وقت لاحق – يعبر عن انتمائه إلى حركة الثورة العربية في المغرب العربي (٢) ويغرق في خضم العذاب الفلسطيني (٣)، يجتاز محنته القومية ليعبر عن انتمائه إلى إنسانية البشر الآخرين الذين

روّعوا بالقنبلة الذرية الأمريكية على هيروشيما[٤] وناكازاكي، ابـان الحـرب العالميـة الثانية، وكذلك كان عبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصـبور وأحمـد عبـد المعطـي حجازي وخليل حاوي وأدونيس.

إن الشعر العربي – من خلال حركة الحداثة الريادية – لم يكن ليكتفي بتعرية فسـاد الواقع وتناقضاته وإنما أنخرط في الدعوة إلى التحريض على الثورة والتغيير والتجاوز، سواء أكان بصورة مباشرة كما عند الشاعر بدر شاكر السياب – على الرغم من أساليبه الرمزية في التعبير – والبياتي بأقنعته الشعرية المعروفة [٥] أم بصورة مباشرة كما عند عبد الصبور وحجازي وخليل حاوي وأدونيس.

ولذا فإننا يمكن أن نصف تلك الأصوات الشعرية بأنها صـيحات غاضـبة مفعمـة بالتحدي والإيمان العميق بإمكانية انتصار الإنسان على قوى الشر والظلام سـواء فـي داخل الوطن العربي أم خارجه، و صرخات ثائرة تستنهض الموتى من موتهم التاريخي (لقد كان شعر الرواد ... تسجيلاً وتعبيراً عن الأحداث الكبرى فـي المجتمـع، حـادث سياسي أو اجتماعي ... أو اقتصادي، فالشعر يسجله ويعبر عنه ويجعل منه نغماً رصيناً رفيعاً). [٦]

١-٣ الأدب وقضية الالتزام:

إن علاقة الأدب بالحياة علاقة جدلية ذات طبيعة دينامية، ولقد كـان الأدب – عبـر مسيرته التاريخية – أي منذ نشأته حتى الآن – يمتاح عناصره التكوينية ومادته من رحم الحياة، ويترعرع في أعماق الواقع إلا أن تلك العلاقة ليست علاقة العلة بالمعلول وإنمـا علاقة تأثير وتأثر، ذلك أن الأدب الحي يلتقط مكوناته الأساسية من الواقـع ويطورهـا ليخلق منها واقعاً جديداً هو الواقع الشعري أو التجربة الشعرية التي تعبـر عـن رؤيـة المبدع، بوصفها رؤية خلاقة وهذا ما يجعل الشاعر مختلفـاً عـن المـؤرخ، فالرؤيـة الإبداعية إن هي إلاّ نزوع المبدع وتوقه الأبدي إلى الأسمى والأمثل، وإلى ما ينبغي أن يكون، ولذا فقد اقترنت وظيفة الشاعر الحق بوظيفة الرائي الذي يستشرف آفاق المستقبل من خلال استقراء الواقع ووعي تناقضاته العميقة الكامنة، وقد أنيطـت هـذه الوظيفـة بالأدب الرفيع لدى الأمم المختلفة ومنها أدبنا العربي في عصور مختلفة، فالأدب والشعر خاصة يمتلك القدرة الفائقة على التحكم في عقل القارئ وتوجيـه انفعالاتـه باتجاهـات معينة، وهنا تكمن عظمة الأدب والشعر خاصة وأهميته بوصفه أداة من أدوات التغييـر الاجتماعي والنفسي، بتغيير الأفكار والمواقف، إذا ما حمّل أفكاراً ودلالات تصـب فـي هذا الاتجاه كما يمكن أن يكون أداة للهدم إذا ما وظف على نحو يتعـارض مـع القـيم الإنسانية، وفي مقدمتها الأخلاق وإننا لنجد هذين الاتجاهين واضحين في تـاريخ الأدب

الإنساني ومسيرة الشعر خاصة فقد تنازع مسيرة الشعر الإنساني اتجاهان أسياسيان هما الاتجاه النفعي – التعليمي، والاتجاه الجمالي الذي لا يتوخى إلا المتعة واللذة العابرة وقد ساد هذان الاتجاهان الأدب الغربي عبر تاريخه القديم والحديث، حتى الآن، إذ أرخى الاتجاه الجمالي سدوله على الشعر ليجرده من وظيفته الإنسانية، فيصبح لعبة لغوية تقوم على الزخرفة اللفظية والصور الشعرية الغريبة والاستعارات البعيدة تحقيقاً لمبدأ المتعة واللذة الكامنة في عنصر الدهشة والذهول.

إن ذلك الاتجاه يعكس – على نحو من الأنحاء – انسلاخ الأدب عن الحياة وعن المجتمع ليعبر عن تهويمات ذاتية استرخائية يمارسها المبدع دون العناية بما يقول، لأن العبرة في طريقة القول – كما يزعم دعاة هذا الاتجاه – الذي دعمه العديد من الأصوات المتذرعة بأن الأدب والشعر خاصة، ضرب من الفنون الجميلة التي لا تعنى بالفكر وإنما غايته براعة الصنعة اللفظية التي ينبغي أن تكون كاللوحة الفسيفسائية – بتعبير إزرا باوند – التي تستثير الحواس وتحفزها دون حاجة إلى الفكر![٧]

وقد انتقلت عدوى الجمالية الغربية إلى الأدب العربي والنقد المعاصرين، وطفقنا نسمع دعوات العديد من النقاد العرب الذاهبة إلى الدعوة إلى تجريد الأدب والشعر خاصة عن غاياته الإنسانية وارتباطه بالقيم ومن ثم تأجيل وظيفته التعليمية، تبنياً لتيارات النقد الغربي المعاصر واتجاهاته الجمالية الساذجة، تحت ذرائع الحداثة النقدية الغربية الخلابة التي نشأت وترعرعت في أحضان حضارة مادية آيلة إلى الزوال تجاوزت الإنسان وقيمه العليا، حتى عم القلق مجتمعاتها وافترستها الكآبة المزمنة وخيم عليها اليأس والتشاؤم، وإذا كانت مقولتنا السابقة (إن الأدب وليد الحياة والواقع) تصدق على واقع ما فإن أكثر صدقها على الواقع الغربي المعاصر الذي فقد الإنسان فيه مقومات وجوده الإنساني جراء واقع غارق في العدمية والاستلاب، فلا غرابة أن يتمخض ذلك الواقع عن ذلك النمط من الإنتاج الأدبي والنقدي، بكل بؤسه وعدميته وهزاله، (فعلى نحو ما تكون الشجرة تكون الثمرة أيضاً).

إن ما نشهده الآن في ساحتنا الأدبية من اتجاهات أدبية ونقدية لا يمت – في أغلبه – إلى واقعنا بصلة، وإنما هو أدب ونقد اجتراري بكل ملامحه وغاياته، يقوم على المحاكاة اللاواعية لما يسود في الأدب الغربي المعاصر، إن الأدب اللامنتمي، المتجرد من كل أشكال الالتزام بمفهومه الإنساني العام، الأدب الذي لا يمثل إلا نتاجاً لواقع حضاري مختلف كل الاختلاف عن واقعنا الحضاري والنفسي، ولذا يمكننا أن نصف هذا النوع من الأدب والنقد بأنه ثقافة أدبية طارئة مفرغة من محتواها الإنساني ومجتثة الجذور عن واقعنا الراهن، فإننا إذا حاولنا مقارنة الواقعين الغربي والعربي نلاحظ – دون عناء – الفرق النوعي الهائل في القيم والطبيعة الفكرية والروحية، فضلاً عن التباين الشاسع من الناحية الوجودية، أنه الاختلاف بين واقع (فاعل) للاستلاب وهو الواقع الغربي، وواقع مستلب بصيغة المفعول به، وإذا كان الإنسان الغربي نتاجاً لحضارته وفكره وثقافته،

غازياً مهيمناً فإن الإنسان العربي مغزواً ومهيمناً عليه، ولذا فإن التبـاين مـن الناحيـة الوجودية بين الذاتين، ينبغي أن ينجم عنه تباين في الأفكار والمفاهيم والرؤيـة الفلسـفية للحياة والعالم، ان الذات العربية ما تزال مستلبة ومهزومة أمام طغيان الـذات الغربيـة، التي تتطلع إلى فرض هيمنتها على العالم وتوجيهه الوجهة التـي تخـدم اسـتراتيجيتها ومصالحها وأهدافها العدوانية.

إن الإنسان الغربي ما يزال يتمتع بقوته وحريته في التفكير والتحرك أمـا الإنسـان العربي فما يزال مستضعفاً ومستلباً وفاقداً حريته وقدرته على التحكم في مصيره، وذلك الواقع الذي استشرى وأزمن قروناً قد كرّس أوضاعاً سياسية واجتماعية وفكرية متخلفة، وخلق مؤسسات سياسية فئوية أو نخبوية لا تخـدم إلا مصـالحها الطبقيـة وتطلعاتهـا الخاصة، وهذا يستدعي تغيراً جذرياً يطال مؤسسات المجتمع كافة وما أفرزته من قـيم وأفكار وفي مقدمتها طبيعة التفكير واتجاهاته.

وإذا كان الأدب يمثل طليعة الفكر الداعي إلى التغيير والتمرد على كل أشكال القمـع والاستلاب والهيمنة في الداخل، نظراً لتماسـه المباشـر بإنسـانية الإنسـان وجـوهره الروحي، فإنه يستلزم أدباء ومبدعين من الوعي الإنساني والشعور بالانتماء إلى الآخرين ما يجعلهم مؤهلين للمساهمة في تغيير البنى الأساسية للمجتمع العربي كليـة، ذلـك أن وعي التخلف ورفضه هو الخطوة الأولى للشروع بعملية التغيير، ولن يتحقق ذلك الهدف إلا بتغيير نظرتنا ومواقفنا من الواقع، أي أن ذلك يتطلب ثورة في الفكر والثقافة والرؤية العقلية للأشياء، بمعنى تغيير الإنسان من الداخل، ويتحمل المثقف والأديب جـزءاً غيـر يسير من تلك المهمة الثقيلة، نظراً لما يتمتع به من وعي وإرادة وقدرة على التغييـر إذا وظفت تلك الإمكانات على نحو صحيح.

إن المثقف والمبدع هما طليعة التغيير الاجتماعي المنشود، ذلك (أن الشاعر – كمـا يقول أدونيس – عامل من عمال الثورة لكنه يعمل باللغة، .. وإذا أدركنا أنه لـيس ثمـة انفصال بين اللغة والحياة، يتضح لنا أن دور الشاعر لا يقتصر علـى تثـوير اللغـة أو تنقيتها .. وإنما يتجاوز ذلك إلى تنقية الفكر وبالتالي الإنسان والمجتمع) (٨).

إن إعادة بناء الفكر والثقافة باتجاههما الإنساني البناء، من شأنه أن يحدث تغييراً فـي طاقات الإنسان وقدراته وينمّي إرادته باتجاه الفعل الثوري ونشدان التحـولات الجذريـة الشاملة، ومن هنا فإن الأدب الذي يراد له أن يساهم في عملية التغيير والتحول ينبغي أن يستهدف تحطيم الأطر التعبيرية والمضامين والأفكار التي تكرّسـها حالـة الاسـتلاب والضعف والتخلف، فالمضامين الثورية، تتطلب أشكالاً ثورية في مقدمتها اللغـة التـي تمثل وعاء الفكر وأداته، وقد خطا شعرنا العربي المعاصر خطوات هامـة فـي ذلـك الاتجاه، وفي منتصف هذا القرن وبعده، وتحمل أعباء مسؤوليته الإنسانية تجاه الإنسـان العربي وهمومه ومشكلاته الوجودية الكبرى في توقه إلى الحرية والتقدم.

فقد عبر الشاعر العربي الحداثي عن ارتباطه المصيري بأمته، عبر كفاح مزدوج يهدف إلى استعادة حريته في الداخل والتخلص من الهيمنة الاستعمارية في الخارج، ان الحرية بالنسبة له تمثل انعتاقاً على مستوى الإنسان والحضارة، لقد آمن الشاعر العربي الحداثي بأن طريق الحرية يستلزم تضحيات جساماً قد تصل إلى حد فناء الذات، غير أنه فناء مفعم بالعظمة، لأنه يبعث الحياة في الآخرين، وقد تجلت جدلية الموت والانبعاث في الشعر العربي لدى أغلب شعراء الحداثة في النصف الأول من هذا القرن، وفي مقدمتهم بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي وأودنيس في (أغاني مهيار الدمشقي) وعبد الصبور في (مأساة الحلاج) في صورة رائعة من صور التضحية البطولية ذات الطابع الملحمي كما عند السياب الذي كان مفعماً بالإيمان العميق بانتصار الإنسان على قوى الشر وأعداء الحياة، من خلال التضحية الدموية، التي يقدمّها المخلّص بعثاً للحياة في نفوس الآخرين، فكانت (جيكور) رمزاً خاصاً ذا طبيعة أسطورية لفكرة الانبعاث من خلال الموت، انها الحياة المثلى النقية التي طالما حلم السياب بها شأنه في ذلك شأن غيره من الشعراء الطامحين إلى نور الحرية والانعتاق:

جَيكورُ ستولدُ جيكورُ
النورُ سيورقُ والنورُ
جيكور ستولد من جرحي
من غصّة موتي من ناري
سيفيضُ البيدرُ بالقمحِ
والجُرنُ سيضحك للصبحِ
والقرية دار عن دار
تتماوجُ انغاماً حُلوةً (٩)

إن الموت الذي يبدّد الظلام لا يمكن أن يكون موتاً لأنه يعني هزيمة الموت، وانتصار الإنسان من خلال موته البطولي، وهذا ما عبر عنه السياب حين انصهر في ثورة شعبه المكافح وتحدّى قدرةُ الوحشي حينها لم يكن موته موتاً وإنما إيقاظاً للرقود في العالم السفلي وبعثاً لهم من موتهم التاريخي:

أودّ لو عدوتُ أعضدُ المكافحينْ
أشدُّ قبضتيَّ ثم أصفعُ القدرْ
أودّ لو غرقتُ في دمي إلى القرارْ

لأحملَ العبء مع البشرْ
وأبعث الحياة، إنّ موتىَ انتصارْ (١٠)

إن الجسد المضحّي يتشظى وتتغلغل دماؤه الساخنة في عروق الجماهير القابعة في حفرة الحياة، فتنتفض أعراقها بفورة الدماء الثائرة،انه المخاض الكوني، الذي يولد الضياء من رحم الأمة ومأساته:

متُّ كي يؤكل الخبزُ باسمي لكي يزرعوني مع الموسمِ
كم حياة سأحيا، ففي كل حُفرة
صرتُ مستقبلاً صرتُ بذَرةْ
صرتُ جيلاً من الناسِ في كل قلب دمي
قطرة منه أو بعضُ قطرة (١١)

وقد جسد عبد الوهاب البياتي ثنائية الحياة من خلال الموت في صورة البطل الثائر الذي يحترق جسده ليبدّد ظلام الوجود، عبر تصوير استعاري ذي دلالة باهرة تستبدل القربان البشري / المضحي على مذبح الحريّة بالسماد الذي يستحيل نسغاً حياً، يرفدُ غابة المعذبين الغارقة في الرماد بالخضرة والحياة، فالتضحية البطولية تتجاوز متسامية فكرة الموت البائس، لأن البطل لا يموت وإنما تتناسخ روحه في أجساد الآخرين. إن التضحية هي إلغاءُ لموت الآخرين، فهي حياة أبدية:

أوصالُ جسمي أصبحتْ سمادْ
في غابة الرمادْ
ستكبرُ الغابةُ يا معانقي وعاشقي
ستكبر الأشجارْ
سنلتقي بعد غدٍ في هيكل الأنوارْ (١٢)

لقد حمل الرعيل الأول من شعراء الحداثة العرب همومهم القومية وعبروا عن معاناتهم الإنسانية تعبيراً صادقاً مفعماً بالمشاعر القومية والتفاؤل بانتصار الإنسان وتحرره، والشاعر العربي أحمد عبد المعطي حجازي واحد من أولئك الشعراء الذين جسدّوا ذلك الحماس القومي والثورة العربية المتأججة، ممجّداً نضال الكفاح الجزائري الباسل دفاعاً عن الأرض والحرية:

الشعب الواحدُ من بغداد إلى الدار البيضاءْ
والأرض لأبناء الأرضِ الفقراءْ
هاأنذا يا أيام العرب الخَضراءْ
أشهد ميلادك في الظُلمةْ
وأغني للساري فيها
للميتِ في أعلى القِمةْ
لقلوبِ نساء
يرقبنَ على سفحِ التلّ
تاريخ الميلاد الأخضرْ (١٢)

لم يكن الشعر العربي الحداثي اتجاهاً شعرياً تبنى مبدأ الالتــزام بالقضــية القوميــة، ومشكلات الإنسان العربي وقضاياه المصيرية فحسب وإنما اتسع ليرسم مســاراً إنســانياً واضحاً، فقد استطاع الشاعر العربي – من خلال ذلك الاتجــاه الشــعري – أن يرقــى بتجربته الشعرية ذات الطابع القومي إلى آفاق التجربة الإنسانية الكلية، وقد تجسد ذلــك المنحنى في الشعرْ الفلسطيني في تجارب شعرائه المبدعين أمثال محمود درويش وأحمد دحبور الذي صوّر واقع الإنسان الفلسطيني ومصيره المفعم بالموت المــزمن، الإنســان الذي كان يقارع موته اليومي أمام وحشية المحتلين وحرابهم، لكنه ظلت إرادتــه صــلبة ثائرة وروحه نابضة بالحياة رغم طوفان القمع الصهيوني وعمليات الإبادة ومــا فتــأت أصابعه متشبثة بالأرض والوطن:

فيا جملَ المحاملِ سرْ بنا وبأذنِ حبِ الأرضِ لن نشكوا
سيسقطُ بعضنا والشوكُ محتشدُ
سيُقتل بعضُنا والموتُ رمحُ في عبابِ الدربِ مُنشكُ
أجل وبأذنِ حبِ الأرضِ لن نشكوا
ولكنا متى حانَ الوصولُ وعرّشتْ حيفا على الأجفان
سنحضرِ جوعَنا الدهريَّ للدمعِ الحبيسِ ونُغلت الأجفَانْ (١٤)

لقد استطاع الشاعر أحمد دحبور (أن يجعل من قضية قومية معينة قضية الإنسان مطلقاً، وقضية الفن في الوقت نفسه، أي قضية إبداع على مستوين، الإنسان بما يتخذ من مواقف والشعر بما يجعله فناً جميلاً وموصلاً لهذه المواقف).[١٥]

كان المنجز الشعري لجيل الرواد الأوائل نموذجاً فذاً للشعر الملتزم بقضايا أمتنا المصيرية في صراعها مع قوى الطغيان والهيمنة الغربية، من جهة وتجسيداً لصراع الإنسان العربي ضد القوى المعادية لحرية الإنسان وتقدّمه، عبر نماذج شعرية على درجة عالية من النضوح الفني والعمق الفكري، متجاوزة خطابية القصيدة التقليدية إلى إيحائية الحداثة وتقنياتها الفنية، ومنظورها الشمولي، فلم تعد القصيدة الحداثية تعبيراً مباشراً عن موقف فكري أو نفسي، وإنما كانت رؤية إنسانية واعية يتناغم في فضائها ما هو جزئي مع ما هو كلي إنساني، انها رؤية منفتحة على آفاق التجربة الإنسانية المعاصرة التي كانت في جوهرها تجلياً لأزمة إنسانية تعانيها الشعوب المضطهدة في أنحاء العالم الثالث المترامية الأطراف.

إن قضية الالتزام – بمفهومه الإنساني – التي حملت أعباءها الجسام حركة الحداثة العربية الريادية، لم تكن مرحلة من مراحل تطور الشعر العربي، كما يزعم بعض النقاد العرب [١٦]، حين اعتقدوا أن تلك الحركة الشعرية كانت تمثل اتجاهاً واقعياً متأثراً بالمذهب الواقعي في الأدب الأوربي، يهدف إلى تصوير الواقع وتعرية مظاهره ومضامينه المتخلفة، وإنما كان التزاماً واعياً بقضايا الإنسان العربي حتمته ظروف الواقع العربي وتناقضاته الحضارية الحادة، وإدراكاً عميقاً لخصوصية الواقع العربي السياسية والاجتماعية والثقافية، فحين يتصاعد المد الوطني والقومي على امتداد الساحة العربية، وتتعالى الأصوات الداعية إلى تحرير الوطن والإنسان من براثن الهيمنة الاستعمارية فليس معقولاً أن يقف الأدب والشعر خاصة، بعيداً عن تلك الصراعات، وما تمثله من تهديد لوجود الأمة وما شكلته من استلاب لحرية الإنسان ومصادرة لحقه الطبيعي في الحياة – فالالتزام بقضايا الإنسان الكبرى كالحرية والكرامة وحق تقرير المصير، ليس إلاّ قضية مبدئية ذات طبيعة أخلاقية في الدرجة الأولى، وإذا كان كل إنسان مسؤولاً عن الدفاع عن الحياة والقيم فإن الأدب أولى بتلك المسؤولية والانحياز إلى مضامينها وأبعادها الوجودية، لأن الأديب ينبغي أن يكون أكثر التزاماً ومسؤولية تجاه تلك القضايا لأنه أكثر وعياً وأعمق إدراكاً لمخاطر التهديدات المستمرة لتلك القيم، فليس الالتزام في الأدب والثقافة مثلبة كما يتوهم البعض، تحت ذرائع خصوصية الأدب وحرية الأديب، لأن الأديب لا ينبغي له أن يكون متحرراً من الالتزام بالقضايا الإنسانية والدفاع عنها، ومن هنا نجد تفسيراً واضحاً لما يذهب إليه "إرنست فيشر" في تعليله ميل بعض الشعراء الغربيين المحدثين أمثال ت – س. اليوت وب. ييتس إلى توظيف الأسطورة في الشعر الغربي الحديث بأنه هروب إلى "اللامسؤولية"، فبدلاً من مواجهة الواقع والتصدي له وكشف تناقضاته ومآسيه يعمد الشاعر إلى الارتماء في مناخات

أسطورية غامضة، لا تعبر إلا عن رفض سلبي عقيم وتمرد عاجز لا يحدث اهتزازاً في الواقع بقدر ما يمثل إعراضاً عنه وهروباً وراء فضاءات الأساطير والوهم.

أما شعراء الحداثة العرب الرواد، فقد وظفوا رموزهم الأسطورية توظيفاً مخالفاً – في طبيعته وغاياته – ما كان عليه الشعر الأوربي الحديث، فقد امتزج الرمز الأسطوري بالرمز الواقعي امتزاجاً حياً ليظل الإنسان الثائر المضحي من أجل حرية شعبه نموذجاً إنسانياً للتضحية يفوق النموذج الأسطوري ويتعالى عليه، فإذا كان "تموز" في واقع الأسطورة البابلية نموذجاً بائساً مفجوعاً اقتيد اقتياداً عنيفاً إلى ظلمات العالم السفلي ولم يقيض له الخروج منه إلا بسبب تضرعات الآلهة عشتار إلى الآلهة، فإنه قد أصبح – عند السياب – بطلاً ملحمياً "طهر بابل من خطاياها" وكذلك أصبح المسيح عنده ثائراً عملاقاً وأنموذجاً فذاً للتضحية من أجل خلاص الآخرين من براثن الطغيان.

إن ما أعنيه أن الواقعية التي يدعو إليها بعض النقاد الغربيين بمعنى تصوير الواقع تصويراً فوتوغرافياً، مع تغييب إرادة الإنسان وفاعليته في حركة التاريخ والمجتمع، لا يخلق فضاءً شعرياً، لأن الواقعية بهذا المعنى شعرية بائسة، إذ هي تلغي الفوارق النوعية في مستويات الوعي والفهم بين المبدع وغيره من سواء الناس، لأن الواقع مفضوح وعار أمام الجميع، فالجماهير العربية على اختلاف فئاتها كانت ترى وتعيش فداحة الاحتلال الأجنبي ومصادرة الحريات وفساد المؤسسة الاجتماعية بكل ما فيها من قيم وتقاليد بالية متخلفة أي أن إدراك تلك الأوضاع وما فيها من تردٍّ وفساد متساوٍ لدى المبدعين وغيرهم فأين يكمن الفرق بين الوعيين الوعي المبدع والوعي العادي البسيط؟ إن وعي المبدع ليس وعياً بصرياً مباشراً يلامس سطح الواقع وإنما هو وعي استبصاري يتسم بالقدرة على النفوذ والتغلغل إلى قلب الفاجعة ليرى المستقبل ويستشرف الآتي، فالأدب من شأنه أن يشق – أمام الجماهير المضطهدة – سبيل الخلاص وسط وعورة الواقع وقسوته، إنه الفعالية الإنسانية التي تخلق كبريتاً يوقد شمعة في ظلام العالم.

هكذا كانت القصيدة العربية الحداثية في طلائعها الريادية، تحمل مشعل الرفض والثورة، بالكلمة الملتهبة التي تفور بدماء التمرد على واقع الظلم والاستعباد ومظاهر الموت التاريخي، مع بندقية المقاتل العربي في كل مكان من أرجاء وطننا الكبير، وليس اقتران الكلمة المقاتلة بالبندقية مقتصراً على الأدب العربي فحسب فكثير من أدباء العالم المؤمنين بحرية الإنسان وحقه في الحياة، قد دافعوا إلى حدّ الموت عن قضاياهم الإنسانية، فالشاعر التشيلي المعروف "بابلو نايرودا" لم يرتم تحت ظلال الأهداب الحالمة، حين انتهك الظلاميون وجوده وحريته، وإنما حمل البندقية، حتى الموت، وقبله كان "أراغون" شاعر المقاومة الفرنسية قد حمل بندقية في يد وقصائده في يد، منظماً إلى صفوف المقاومة الشعبية الفرنسية ضد الاحتلال النازي لفرنسا ابان الحرب العالمية الثانية.

إن الالتزام في الشعر هو توأم الالتزام في الحياة، فهو انتماء إلى الوطن والأمة والإنسان، فحرية الفرد منوطة بحرية الجماعة ولا حرية للإنسان بمعزل عن حرية الوطن وسيادته، إن الحرية رديف الوجود، ذلك أننا نمتلك ناصية وجودنا حين نمتلك حريتنا، وأن مصادرة الحرية تعني إلغاء الوجود وتأجيله، وقد عبر "سارتر" عن تلك الجدلية الوجودية تعبيراً رائعاً في سياق حديثه عن الالتزام في الأدب بمفهوم الالتزام بقضايا الإنسان في كل مكان والوقوف ضد كل أشكال الظلم والاستبعاد والاستعلاء العرقي، وقد حمّل الكاتب مسؤولية أعظم في الدفاع عن تلك القيم، ذلك أن الكاتب إذا ما هدّت حريته – الوجه الآخر لوجوده الإنساني – فما عليه إلا أن يُلقي القلم ويمسك بالبندقية. (١٧)

إن الأدب حين يتسامى إلى مستوى الالتزام الإنساني فإنه يصبح أداة فعالة للدفاع عن الحياة وبنائها وازدهارها ويصبح – بما فيه من صدق الانفعال وقوة التأثير – قادراً على صياغة الحياة وتشكيلها وتنمية المشاعر الإنسانية بين البشر – فالأدب "لا يتأثر بالمجتمع فحسب، إنه يؤثر فيه، والفن ليس مجرد إعادة صنع الحياة فقط وإنما تكوين لها أيضاً، فقد يصوغ الناس حياتهم حسب نماذج الأبطال وبطلات من صنع الخيال، قد يحبون، يرتكبون الجرائم، ينتحرون حسب ما يرد في كتاب، وليكن آلام فاتر لغوته أو الفرسان الثلاثة لدوما". (١٨)

إن فاعلية الأدب وقدرته على التأثير والاستحواذ على كيان القارئ ومشاعره، ليست ظاهرة حديثة عالجها النقد الحديث، وإنما هي وظيفة ارتبطت بالأدب منذ نشأته، وقد تنبه "حازم القرطاجني" (ت ٦٨٤ هـ) قبل ذلك بعدة قرون إلى أثر الشعر وتحكمه في استجابات القارئ وتوجيهها، نظراً لملامسة الشعر ما في الشخصية الإنسانية من ميول فطرية للاستجابة لجماليات الفنون وسحرها، الذي يخترق كياننا دون روّية، ويتجلى أثر الشعر في اتجاهين متضادين – بحسب الشخصية ومكوناتها الفكرية والأخلاقية – هما الميل والنفور، ذلك أن الشعر من شأنه "أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ويكرّه إليها ما قصد تكريهه، لتحُمل بذلك على طلبه أو الهرب منه".(١٩)

فإذا سلمنا بتلك الحقيقة اتضح لنا تأثير الأدب وخطورته، ودوره في الحياة بحسب الوجهة التي يوجه إليها، فالأدب يمكن أن يكون أداة لبناء القيم، ويمكن أن يكون سلاحاً هداماً في ذلك المجال إذا ما وظف لإثارة الغرائز والنزعات الجسدية المتدنية، ومن هنا تنبع قضية الالتزام في الأدب سواء فيما يتعلق بعلاقة الأدب بالأخلاق أو علاقته بقضايا الإنسان، وهذا يعني أننا إما أن ننحاز إلى الأدب بوصفه نشاطاً جمالياً يهدف إلى المتعة واللذة الحسية العابرة ومن ثم نضطر إلى استبعاد دور الأدباء والكتاب والأدب برمته من دائرة الثقافة والفكر، وإما أن نتبنى مبدأ الالتزام في الأدب بوصفه تعبيراً عن تطلعات الإنسان إلى الخير والجمال وأماله في حياة قوامها الحرية والكرامة، إلاّ أن هذه الدعوة لا تعني حصر الأدب في مضمار الفكر المحض بوصفه مادة الأدب وغايته (لأن اللغة

أفكار ومفاهيم) والتركيز على الوظيفة التوصيلية (توصيل الفكر والمواقف) وإنما إيلاء الفكر والمواقف من الأهمية ما يجعلها في موقع الصدارة في تقييمنا للأدب.

إن العنصر الجمالي أو الوظيفة الجمالية سمة مميزة لفن الأدب وحين يفقد الأدب وظيفته الجمالية، فإنه يفقد جزءاً غير يسير من فاعليته وقوته التأثيرية، فالعنصر الفكري والعنصر الجمالي متلازمان تلازماً حميماً لا غنى لأحدهما عن الآخر في مجال الأدب والشعر خاصة، ذلك "أن شعر الأفكار – ومنه شعر المواقف – مثل سائر الشعر لا يجوز أن يحكم بقيمة مادته وحسب، بل بدرجة تماسكه وقوته الفنية" [٢٠].

إن واقعنا القومي الراهن وما تعانيه أمتنا من تهديدات ومخاطر يستلزم توظيف طاقات الأمة وقدراتها المادية والعقلية وفي مقدمتها الثقافة والأدب على نحو يكرّس شخصية الأمة ودورها التاريخي، من جهة، ويحفظ لها خصوصيتها وهويتها الإنسانية بما يجعلها قادرة على مواجهة تحديات العصر الراهن، وبخاصة محاولات الإذابة وتغييب الهوية الإنسانية تحت ذرائع عالمية الثقافة، والانجراف أمام وهم مركزية الغرب وخرافة الحضارة أحادية المنبع التي روّجت لها حركة الاستشراق الغربي وما يزال يرددها العديد من المفكرين والمثقفين العرب الذاهلين بسحرها والضالعين في ركابها.

المصادر والهوامش

(١) ينظر إلى قصائد السياب (المسيح بعد الصلب) و (أنشودة المطر) و(سربروس في باب) (مدينة بلا مطر)الأعمال الشعرية الكاملة ١/٤٥٧ و ٤٧٤ و ٤٨٢ و ٤٨٦.

(٢) *ينظر إلى قصائد السياب (يوم الطغاة الأخير) و(في المغرب العربي) و(إلى جميلة بوحيرد) المصدر السابق ١/٣٧٥ و ٣٩٤ و ٣٧٨.*

(٣) ينظر إلى قصيدة – قافلة الضياع – المصدر السابق – ١/٣٦٨.

(٤) ينظر إلى قصيدة – (من رؤيا فوكاي) المصدر السابق – ١/٣٥٥.

(٥) ينظر إلى قصائده – (موت المتنبي) و(مأساة الحلاج) و(محنة أبي العلاء).

(٦) في قضايا الشعر العربي المعاصر – دراسات وشهادات – المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم – تونس ١٩٨٨ – ص ١٤٠.

(٧) ينظر إلى دراستنا – (التوازن والاختلال في النظرية النقدية – إشكالية النص والقراءة) مجلة آفاق عربية - بغداد – تموز / آب ١٩٩٦.

(٨) أدونيس – زمن الشعر – دار العودة بيروت – ١٩٨٣ – ص ١١٢-١١٣.

(٩) بدر شاكر السياب الأعمال الشعرية الكاملة – ١/٤١١-٤١٢

(١٠) قصيدة – (النهر والموت) – المصدر السابق – ١/٤٥٦.

(١١) قصيدة – (لمسيح بعد الصلب) – المصدر السابق – ١/٤٥٩

(١٢) قصيدة – (عذاب الحلاج) – ديوان – سفر الفقر والثورة – ٢٩-٣٠

(١٣) أحمد عبد المعطي حجازي – ديوان أوراس – ٤٣-٤٤

(١٤) أحمد دحبور – طائر الوحدات – ١٣-١٤

(١٥) إطراد الكبيسي – موقف الشاعر من قضايا التحرر والوحدة في الوطن العربي دراسة ضمن كتاب في قضايا - الشعر العربي المعاصر – مصدر سابق– ١٥٠

(١٦) من أولئك النقاد غالي شكري – في كتاب (شعرنا الحديث إلى أين ؟) و أحسـان عباس في كتابيه (عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث) و(بدر شاكر السياب حياته وشعره)

(١٧) سارتر – ما هو الأدب – ترجمة جورج طرابيشي – دار الآداب – بيروت ١٩٥٦

(١٨) رينيه ويلك وأوستن وارين – نظرية الأدب – ترجمة محي الدين صبحي – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ١٩٨٧ – ص ١٠٥.

(١٩) حازم القرطاجني – منهاج البلغاء وسراج الأدباء – تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة – دار الغرب الإسلامي – بيروت – ١٩٨٦ – ص ٧١.

(٢٠) رينيه ويلك – مصدر سابق – ١٢٩.

الرمز والاستعارة
في لغة القصيدة الحديثة
١ – المنهج اللغوي واستراتيجية التذوق البلاغي:

إن اللغة الإنسانية – في حقيقتها – بنية رمزية تتضمن الإشـارة إلـى موضـوعات خارجية، تمثل المضمون الظاهري للوعي، أو الإحالة على تصـورات ذهنيـة مجـردة كالمفاهيم الكلية. كما أن اللغة – في إطارها العام – لا تنفصل – بأي شكل من الأشكال – عن وظيفتها الايصالية، سواء أكانت تعبيراً عن أفكار أو عواطف وانفعـالات. ولـم تتجرد اللغة عن تلك الوظيفة في شتى ميادين التداول الإنسـاني سـواء اتخـذت شـكل الخطاب المباشر أو غير المباشر (الشفاهي والمكتوب) أو كانت "لغة" أم "كلاماً" بحسـب ثنائية دي سوسير المعـروفة. وإذا كانت اللغة، قد تعرضـت عبـر مسـيرة الإبـداع الشعري – إلى قدر ما من الزحزحة الوظيفية، فإنها زحزحة ناجمة عن قسرية المنـاهج القرائية ومنطلقاتها الفلسفية والأيديولوجية، وليست تقريراً موضوعياً لطبيعـة اللغـة أو استقراءً لقصدية المؤلف، وهذا ما نلحظه في آراء أغلب تيارات الحداثة النقديـة التـي تلتقي في إجماعها على أن الوظيفة الايصالية إنما هي الوظيفة الأساس التـي يتمحـور حولها الخطاب النثري، بينما تنحصر وظيفة الخطاب الشعري في الوظيفة الجمالية، كما لدى كوهين(١) أو تمركز الخطاب الشعري حـول لغـة الرسـالة نفسـها كمـا يـرى جاكوبسون(٢) وهو تكريس لوجهة النظر الشكلانية الروسية التي يحدد شلوفسكي وظيفـة اللغة الشعرية – في ضوئها – بأنها لغة ذاتية الغائية(٣) أي أنها مستقلة ذاتياً عـن أيـة إمكانية للتمثيل أو الإحالة خارج نطاق بنيتها الصوتية.

إن التعرض إلى وظيفة اللغة يمس صلب العملية النقدية ويحدد منهجية دراسة الأدب وموقف الناقد من اللغة ومن ثم يحدد أبعاد وظيفة النقد برمته، لأنه إما أن يجعل الجهـد النقدي منصباً على الشكل اللغوي بوصفه بنية مستقلة بنفسها وشكلاً جمالياً محضاً مؤهلاً للدراسة والتلقي من حيث كونه كذلك، فتتخذ المنهجية النقدية بعداً واحداً مكتفيـاً بنفسـه، وهو منظور شكلي – وصفي محض، أو أن يتعامل مع الخطاب الشعري بوصفه بنيـة مزدوجة أو مركبة من بعدين متباينين – جوهرياً – من الناحية الانتولوجية أحدهما كيان موضوعي مدرك حسياً وهو الشكل والآخر وجود ذهني مجرد يتبدى بالكيـان الحسـي ومن خلاله وهو المعنى، وهذا منهج تأملي – استدلالي يتوخى الإمساك بما وراء الشكل اللغوي بوصفه وسيلة لتجسيد العنصر الذهني المجرد. فضلاً عما تـتمخض عنـه تلـك الرؤية النقدية من تحديد لستراتيجية تفسير الجانب التطوري للأدب أو تاريخيته وطبيعـة العوامل المحركة لذلك التاريخ، الأمر الذي يحدد – من ناحيـة أخـرى – المنظـور

النقدي – التحليلي لعناصر الشكل الأدبي وديناميته في إطار سياقات معينة، ومن ثم بلورة التصورات النهائية لطبيعة الأشكال التعبيرية – البلاغية والسيرورات الأسلوبية التي ترافق تحولات الأنواع الأدبية وما تتميز به من خصائص ومزايا بنائية وجمالية.

وقد حددت هذه الاعتبارات مستويي الخطاب النقدي المعاصر اللذين يتمحوران حول التركيز على اللغة بوصفها ظاهرة موضوعية تفرض سلطتها القاهرة على الأدب ويعزى إليها مصدر التشكيل الإبداعي الذي يستمد فاعليته وأثره من قوانين اللغة نفسها وبنيتها الداخلية المستقلة فتصبح العملية النقدية محصورة في الشكل اللغوي، وهذا ما تقوم عليه المنهجية الشكلانية الروسية والبنيوية، التي تستعير جهاز السيميولوجيا الاصطلاحي ومنهجيتها العلمية التي ترى أن معرفة قوانين الإبداع الأدبي منوطة بقوانين اللغة نفسها[٤]. أما المستوى الثاني فهو المستوى التأملي – كما نقترح تسميته – الذي يتبنى النظر إلى الخطاب الشعري بوصفه شكلاً لغوياً دالاً على معنى، يشكل جوهر الإبداع وغايته النهائية وأن الأثر الجمالي أو شعريته إنما هو وظيفة لاحقة لبنية المعنى أو صورته الذهنية، فكل شكل لغوي لابد أن تتحدد – في إطاره – صورة معنوية معينة. وأن أي تذوق لجمالية النص الشعري أو استجابة لأثره النفسي ينبغي أن يقترن بتمثل الفكرة أو الموقف الذي تميل إليه بنية الشكل اللغوي.

إن المنهجين السابقين في التعامل مع النصوص هما اللذان يحددان رؤية الناقد لبنية الأدب والتراكيب البلاغية من حيث كونها عناصر أصيلة في البنية الدلالية أو أبنية زخرفية ذات طبيعة جمالية خالصة، ذلك أن قصر الاهتمام النقدي – في المنهج اللغوي – على المنظور الجمالي لابد أن يفضي إلى تحيز وظيفة البلاغة في الجانب الزخرفي التزييني دون إعارة ارتباطه بالمعنى ما يستحق من العناية والاهتمام، في الوقت الذي تبدو فيه العناصر البلاغية في المنهج النقدي المضاد جزءاً من المعنى الذي يترعرع في إطار قصدية المبدع ونواياه. وهذا المنهج هو الذي ستدور حوله هذه الدراسة، إذ يشكل فيه المعنى- بوصفه تجلياً لقصدية المبدع - حجر الزاوية في العملية الإبداعية/ الشعرية برمتها.

١-٢ تحولات اللغة وفضاء القصيدة:

إن التوظيف التقني للبنى الرمزية في قصيدة الشعر الحر كان أعمق مظاهر التحديث وأكثرها جذرية في القصيدة العربية التي مازالت تلقي بظلالها الكثيفة على الشعر العربي حتى الآن. وإذا كانت الرمزية الأسطورية والتفكير الأسطوري قد عبر عن مرحلة معينة من مراحل التطور العقلي الإنساني، وأن العودة إلى استلهام مضامينها الجوهرية في الشعر الأوربي الحديث قد حتمتها عوامل حضارية وسايكولوجية معينة[٥] فإن الرمز

والتوظيف الرمزي في الشعر لم يكن مرحلة استثنائية عابرة وإنما هو خصيصة مميزة للجوهر الإنساني في تجلياته العقلية والروحية. وإذا كان أغلب الباحثين والمفكرين في مجال اللسانيات قد اعتقدوا أن اللغة أكثر الظواهر "رمزية" وأشدها ارتباطاً بالأنظمة الإشارية المختلفة فإن "كاسيرر" قد نفذ إلى أعماق الحضارة الإنسانية ليكشف عن طبيعتها الرمزية التي لا تمثل فيها اللغة سوى مظهر واحد من مظاهر التفكير الذي تتسرب جذوره المتعددة إلى مظاهر أخرى ذات طبيعة إنسانية خالصة وهي الأسطورة والدين والفن، وهي في مجموعها تؤلف ما يسميّه "كاسيرر" "الخيوط المتنوعة التي تحاك منها الشبكة الرمزية" أو "النسيج المعقد للتجارب الإنسانية"[٦]. ويستخلص "كاسيرر" ميزة ذات أهمية جوهرية في بنية الرمز الإنساني وهي "التنوع والشمول" إذ من الممكن التعبير عن معنى واحد بلغات مختلفة أو التعبير عن فكرة ما في حدود لغة واحدة بمصطلحات مختلفة. أما الإشارة أو العلامة فهي مرتبطة بالشيء الذي تشير إليه بصورة ثابتة لا تتغير[٧]. وسمة "الثبات" في دلالة الإشارة قمينة بإحالتها على عالم الحيوان،الذي يميل كاسيرر في تفسير سلوكه – إلى وصفه بالإشاري وليس الرمزي[٨] كما هو مستفاد من تجارب "بافلوف" في الانعكاسات الشرطية.

إن اللغة – في حقيقتها – نشاط إنساني خلاق ولعل الاستخدام الشعري لها هو أقرب الاستخدامات إلى طبيعتها. والشعر ليس ضرباً من الإيقاع والموسيقى فحسب، بل هو إبداع لغوي، وهنا تكمن ماهية الشعر الخلاقة التي تعيد بناء العالم من وجهة نظر ذاتية[٩] فارتباط اللغة الشعرية بالتجربة الإنسانية حقيقة لاشك فيها إذ ليست اللغة إلا التجسيد الحسي لرؤية الشاعر الكونية والتعبير عن عالمه الخاص، فالشاعر – كما يقول ديفيد ديتشز – لا يستخدم ألفاظاً معينة إلا لأن النزعات التي يُثيرها العالم الخارجي تتضامن فيما بينها لخلق هذه الصورة دون غيرها في وعيه، بغية تنظيم التجربة التي يعبر عنها "فالتجربة ذاتها أي أمواج الدوافع التي تندفع خلال العقل هي التي تأتي بهذه الألفاظ وتعتمدها. فالألفاظ أذن تمثل التجربة نفسها لا أي ضرب من الإدراكات والأفكار"[١٠]. غير أن الشعر لا يميل إلى التعبير باستخدام اللغة استخداماً مألوفاً تصبح فيه اللغة تعبيراً حرفياً عن الأفكار والمشاعر وإنما بالعدول المتواصل إلى الأساليب المجازية بمفهومها العام. ومن ثم فان اللغة الشعرية لا يتسنى لها أن تسمو على ما هو مألوف من الأساليب التعبيرية إلا بالخروج على "منطقية" الدلالة المعيارية للغة. "فالشعر من غير المجاز – على نحو ما يقول كوليردج – يصبح كتلة جامدة، لأن الصورة المجازية جزء ضروري من الطاقة التي تمد الشعر بالحياة."[١١] ولعل المجاز يحوز أهمية أعظم من مجرد قدرته على بعث الحياة في الشعر فهو يمثل جوهر الشعر نفسه أو ماهيته، كما يرى ايستمان إلى جانب الوزن[١٢].

وتقوم البنية المجازية – بوصفها بنية مهيمنة في الشعر – بمظاهر وتجليات عديدة متباينة في الشكل التعبيري أهمها الأسطورة والرمز الخاص والاستعارة. وقد تباينت تلك

المظاهر من حيث الماهية والوظائف عبر مسيرة الشعر الارتقائية، واكتسبت ملامح معينة على مستوى البناء والوظيفة الجمالية، وستقتصر هذه الدراسة على تناول ظاهرة الترميز والصورة الاستعارية في الخطاب الشعري العربي بوصفه جزءاً من الخطاب الشعري العالمي المعاصر.

١-٣ الرمز وآفاق الرؤية الشعرية:

إن عملية الترميز مظهر أصيل من مظاهر التفكير الإنساني الذي يميل إلى إضفاء السمة الكلية على الجزئي المحدود من الظواهر والوقائع والأشياء. ويتباين ذلك النشاط العقلي تبعاً لتطور الوعي الإنساني وعمق رؤيته للعالم. ولعل هذه الحقيقة هي التي تفسر صيرورة الشعر وتحولاته من الناحيتين البنائية والدلالية، وتتطلب البحث عن أدوات وأساليب نقدية جديدة من شأنها تجسيد تلك الرؤية وتحديد آفاقها. ومن هنا نلاحظ ميل شعراء الحداثة العربية التي بلورت ملامحها حركة الشعر الحر – إلى استثمار طاقات الرموز – بمرجعياتها المختلفة – الدلالية والجمالية للتعبير عن رؤيتهم الحضارية وما يعاني عصرهم من قلق وجودي وهموم إنسانية كبرى.

إن أبرز مظاهر الحداثة قد شهدت تجلياتها المبكرة مرحلة ما بعد منتصف الأربعينات ونضجت – إبان مرحلة الخمسينات – التوظيف الواعي والمبدع للرموز ذات الدلالة الكلية بمرجعياتها الأسطورية والدينية – المسيحية والإسلامية والتراثية ذات الأصول العربية. كاستخدام الرموز البابلية واليونانية عند السياب والبياتي ونازك الملائكة، والرموز التراثية العربية التي عبرت عن وعي حضاري قومي وحس تاريخي إنساني كما في قصيدة القناع التي برع فيها البياتي أكثر من غيره من شعراء عصره ووظفها عبد الصبور وأدونيس في حدود أخرى من التجارب الشعرية. كما نلاحظ توظيف الرموز الدينية ذات الأصول المسيحية كرمز المسيح عند السياب وسدوم والعازر عند خليل حاوي والرموز التراثية كرمز السندباد عند الشاعرين المذكورين.

وقد جسد الرعيل الأول في حركة الريادة الحداثية في الشعر العربي بتلك الرموز قلق الإنسان العربي المعاصر وهمه الوجودي العميق جراء واقع حضاري مثقل بمظاهر القمع والاستلاب، إذ وجد أولئك الشعراء في تلك الرموز متنفساً للتعبير عن تطلعاتهم الإنسانية وتوقهم إلى الحرية والخلاص.

وقد تباينت مواقف أولئك الشعراء – عبر تجاربهم الشعرية – إزاء بؤس الواقع الحضاري – إبان تلك المرحلة – تبايناً ملحوظاً في ضوء رؤية الشاعر الكونية واستجاباته النفسية. فإذا كان السياب معبأ بالإيمان بإمكانية انتصار إرادة الإنسان على قوى الشر بكل مظاهره ومؤسساته، فجسد عبر رموزه الأسطورية والدينية فكرة انبعاث

الحياة من خلال الموت وكرس – عبر تجربته الشعرية – انتصار الإنسان وتحرره فإن معاصريه من شعراء تلك المرحلة قد جسدوا فكرة اليأس واستحالة الخلاص. ولم يكن الإنسان – عبر تجاربهم الشعرية – سوى كائن مهزوم عاجز عن التصدي والمواجهة، بل غارق في حالة مريعة من الاستسلام والقنوط، فنراه حيناً بحاراً تتقاذفه الأنواء وتفترسه الشواطئ باحثاً عن الخلاص من خلال الموت، كما لدى عبد الصبور في رموزه الخاصة(١٤) أو بحاراً أسلم مصيره للريح وغرق في ظلمة الوجود دون أمل في الخلاص كما لدى خليل حاوي في رموزه الخاصة والدينية(١٥).

ولم تقتصر مظاهر الرمزية على الرموز ذات الدلالة الكلية التي تعبر عن وحدة الروح الإنسانية المطلقة في نزوعها إلى الحرية والخير والجمال وتكشف عن الجوهر العقلي الإنساني المتناهي في توقه إلى اللامتناهي وإنما تعدتها إلى بنية رمزية ذات دلالة جزئية تستقي منابعها من مرجعية فردية في أبعادها الفكرية والنفسية العميقة. وعلى الرغم من أن البنيتين الرمزيتين المذكورتين تشتركان في كونهما ذاتي طبيعة انتشارية بمعنى أن الرمز يرشح خلال نسيج الخطاب الشعري وبنيته الكلية ليكوّن ائتلافاً عضوياً أو انصهاراً عميقاً بين بنية الخطاب الشعري اللغوية والدلالية. إلا أن البنية الرمزية الجزئية ذات المرجعية الخاصة تتميز بإمكانية تأويلية هائلة لما تتمتع به من كثافة دلالية ملحوظة، وضعف الوشائج المنطقية بين النص الإبداعي الشعري ومرجعياته الواقعية، مما يجعل دلالة النص بحكم رمزيته المتسامية متمركزة في السياق النصي أكثر من إحالتها إلى سياقات خارجية محددة – وقد امتازت الشاعرة الكبيرة نازك الملائكة بهذا النمط من النصوص الشعرية التي جسدت الحداثة في مستوياتها المتقدمة في قصائد (الافعوان) و (لعنة الزمن) و (صلاة الأشباح)(١٦) التي تميزت – فضلاً عن بنيتها الرمزية الكثيفة – ببنى درامية وسردية متقنة، وهذا ما جعلها ذات قيمة فنية وجمالية متفردة وإذا كانت الرمزية الخاصة – في بعض اتجاهاتها – قد عبرت عن تجارب فردية خالصة منكفئة على هموم ذاتية جعلت قيمتها على صعيد القيم الإنسانية محدودة وضئيلة، فإن تلك الرمزية قد انطوت على تجارب إبداعية ذات قيمة إنسانية كبرى نظراً لاتساع الأنا المبدعة وكليتها بحيث استطاعت أن تعبر من خلال همومها الخاصة – عن معاناة إنسانية في إطار رؤية كونية شاملة، كما عند السياب(١٧) والبياتي(١٨) وخليل حاوي في "البحار والدوريش" التي عبرت عن نزعة هجائية تعريضية بالحضارة المعاصرة التي لم يجن منها إنسان العصر – سواء في الشرق أو في الغرب – سوى البؤس والاستلاب، فإذا كان العالم الغربي لم ينتج سوى نمط من الحضارة "الغولية" الوحشية القائمة على مبدأ القوة الغاشمة المرتبطة بستراتيجية التوسع الاستعماري فإن الواقع العربي بمؤسساته لم يكرس إلا وجوداً إنسانياً مستلباً غارقاً في القلق والوهم والخرافة:

بعد أن راوغه الريحُ رماهُ
الريحُ للشرقِ العريق
حط في أرضِ حكى عنها الرواةْ
حانة كسلى أساطيرُ صلاةْ
ونخيل فاتر الظلّ رخيٌّ الهينماتْ
مطرحُ رطبُ يميت الحسّ
في أعصابه الحرى يميت الذكرياتْ[١٩]

وعلى الرغم من وضوح الرؤية الإبداعية – لدى خليل حاوي – وشمولها وعمق الوعي الإنساني الذي يوحي به النص السابق إلى جانب نصوص عديدة مماثلة، فأنه لا يعدو كونه وعياً مأساوياً مهزوماً يشبه إلى حد كبير الوعي السلبي لدى الشاعر الإنكليزي ت. س. إليوت في(أرضه الخراب) ذلك الوعي الذي لا يستهدف استنهاض إرادة التغيير والتمرد بقدر ما يقدم مشاهد وصفية باهتة مفرغة من الانفعال الذي يعبر عن أدنى مستوى من مستويات الرفض والتمرد الإنساني على الرغم من انطوائها – كما يرى بعض النقاد – على إدانة واضحة لحضارة الغرب التي تعصف بها رياح الجدب الروحي وانهيار القيم[٢٠] أو أنها "نتاج روح عميقة التذمر بالأوضاع السائدة التي لو تم إخضاعها إلى مقاييس رفيعة لبدت هزيلة إلى حد يرثى له".[٢١]

٢-١ بنية الرمز وبنية الاستعارة:

إن البنية الرمزية الكلية – لما يتسم به نسيج متنها الحكائي من صلابة وجزالة يفضي إلى ثبات بنيتها الدلالية – قد اتسمت بخصائص بنائية محددة جعلتها غير مؤهلة – نوعاً ما – للتوليد الدلالي ومن ثم أصبح ميدان توظيفها الفني – شعرياً – محدوداً وضيقاً، بل منوطاً بمرجعياتها الحضارية والفلسفية، الأمر الذي جعلها تكتسب مقاومة شديدة لعمليات الانزياح المتواصلة التي تقتضيها بواعث التجديد الشعري وجعل بنيتها الدلالية أكثر عرضة للتعرية بفعل رياح التداول الشعري فكانت الرموز الأسطورية والتراثية تفقد شيئاً فشيئاً سحرها الفني وعمقها الدلالي، على الرغم من طبيعتها الاستعارية.

إن التداخل البنيوي بين الرمز الكلي والاستعارة يتيح لنا إمكانية تطبيق مبدأ التقسيم الثنائي للاستعارة من حيث طاقاتها الشعرية الذي وضعه عبد القاهر الجرجاني للتمييز بين الاستعارة "العامية" والاستعارة "الخاصية" والذي يعبر عن رؤية جمالية ونفسية، عميقة في التعامل مع النصوص الشعرية. فالاستعارة "العامية" لم تعد سوى عبارات

بلاغية هامدة فقدت بريقها الشعري بسبب التكرار وهي وليدة التقليد والمحاكاة أكثر من كونها ذات سمة إبداعية توليدية. وهذا هو شأن الاستعارة الخاصية التي يضرب لها مثلاً بعض النماذج الشعرية لفحول الشعراء كقول ابن الطثرية (ولما قضينا من منًى كل حاجةٍ .. إلى قوله: وسالت بأعناق المطيَّ الأباطحُ)(٢٢).

وفي ضوء ذلك السياق فإن الرمزية الكلية مؤهلة للتسطح الدلالي بحكم التداول ، وهذا ما انتهت إليه المرحلة الأسطورية التي ازدهرت في ظلها القصيدة العربية الحديثة في خمسينات هذا القرن وستيناته عند بعض الشعراء، إذ حالت الرمزية الأسطورية والتراثية إلى بنية سطحية ذات دلالة حرفية نظراً لتطابق متنها الحكائي مع مبناها الاستعاري فانحسر أفق التوتر عن فضائها الشعري فجرد تلك البنية الرمزية من طاقاتها الفنية والجمالية. وهذا ما يجعلنا نخالف ما يراه بعض النقاد العرب المعاصرين من أن اضمحلال الاستخدام الأسطوري في القصيدة العربية في مرحلة ما بعد الرواد مبعثه فقدان الأسطورة طاقاتها التعبيرية بسبب تكرار تداولها الشعري، أو أنها لم تعد قادرة على التعبير عن تناقضات الواقع. وهو رأي يجانب الحقيقة، فالمتن الحكائي الرمزي الأسطوري ما يزال محتفظاً ببنيته الدلالية والوظيفية ولم يفقد سوى طاقته الجمالية وعمقه النفسي، فأصبحت تلك البنى الرمزية متوناً حكائية هامدة سطحية الدلالة. وقد مهدت الحاجة إلى تقنيات شعرية جديدة السبيل أمام القصيدة العربية في مرحلة الستينات وما بعدها للبحث عن لغة جديدة واكتشاف منابع رمزية أكثر عمقاً وخصوبة بغية إثرائها بتقنيات تعبيرية مستحدثة، فحلت الاستعارة التي تمظهرت بالصورة الشعرية ذات الرموز الفردية – الخاصة محل الرمزية الكلية ذات المرجعيات الدلالية والجمالية – عن البنية الرمزية ذات المرجعية الدلالية الخاصة، على صعيد التقنيات الحداثية والارتقاء بقدرة القصيدة إلى احتواء الرؤية الإبداعية وتجسيدها، فكلتاهما ذات بنية انفعالية ذاتية تتضمن إزاحة كلية للمرجعية الواقعية، مما يخلق اتساعاً لا حدّ له للفجوة الدلالية بين الرمز والمرموز إليه أو المستعار والمستعار له، ولعل تلك السمة هي مبعث ما لهذا النمط الاستعاري من خصائص الشعرية الرفيعة والخصب الدلالي المتفرد، نظراً لطاقته الإبداعية الكامنة في خلق انطباعات جديدة عن الأشياء والعالم، ذلك أن اللغة – عند الشاعر – مطابقة للوعي الفعّال الذي يؤثر في الأشياء ويحكم العالم وهو لا يوجد إلا مع إمكان خلق اللغة، كما يقول هيدجر، فهي من جهة الوظيفة كالوعي سواء بسواء واللغة مجال يعمل فيه الوعي عمله ولا يأخذها مأخذ المادة المصنوعة سلفاً(٢٣) وهذا يعني – حسب هيدجر – أن الوعي الإنساني – من خلال الإبداع الشعري – يغير حقيقة العالم باستخدام اللغة استخداماً خاصاً من شأنه خلق علاقات جديدة بين الأشياء بغية خلق إدراك عقلي جديد لجوهر تلك الأشياء وحقائقها المألوفة. وما من شك في أن تلك الفاعلية المتميزة للوعي – في خلق إدراكات جديدة للوجود – مبعثها الخيال الذي يرافق تطوره واتساع آفاقه تطور الوعي وشموله. ويشكل منطق الشعر الذي يختلف في حقيقته

ووظائفه عن منطق الواقع ويحدد خصائص الخطاب الشعري البنائية والدلالية، وفي مقدمتها المجاز بوصفه خالقاً لتجليات الشعرية المتجسدة في التكثيف الدلالي واجتماع الأضداد. فالمجاز "وسيلة لبسط المعنى وتمديده لقول عدة أشياء دفعة واحدة وإحداث تكافؤ الأضداد فالتعبيرات المجازية تستطيع أن تعين على تحقيق الغنى في المحمولات المكنية".(٢٤)

ويتمظهر التعبير المجازي في أكمل أشكاله الشعرية في التعبير الاستعاري الذي يتجاوز طبيعته "التشبيهية" في القصيدة التقليدية ليؤدي وظائف تعبيرية وجمالية ذات أهمية كبرى في القصيدة الحديثة. فإذا تأملنا تجربة الشعر الحداثية فيما يتعلق بمظاهرها الإبداعية على مستوى الأساليب البلاغية والتقنيات وبخاصة صيغ التعبير الاستعاري، نلاحظ أن هناك نمطين من الاستعارة يمكن تسميتها "البسيط" و "المركب".

١-الاستعارة البسيطة أو الأولية:

ونعني بها ذلك النمط الاستعاري ذا الطبيعة الشعرية الذي يعمّ الأسلوب الشعري حتى ليكاد يميزه عن غيره من الأساليب البيانية، فهو قديم قدم الشعر، وقوامه إقامة علاقات مشابهة بين شيئين أو أكثر لا تبدو بينهما – في الظاهر – علاقة شبه، وكثيراً ما يتسم هذا النمط من الاستعارة بنزعة "إحيائية" أي إضفاء طابع الحياة على الأشياء، أو أنسنة الكائنات الحية غير الإنسانية. وقد كثر ورود هذا النمط الاستعاري في الشعر العربي قبل الإسلام وبعده. من ذلك قول امرئ القيس كناية عن الليل:

فقلت له لما تمطّى بصُلبه   وأردف اعجازاً وناء بكلكل

وقول عنترة بن شداد عن فرسه في قتال ضار:

فازورّ منْ وقعِ القنا بلبانهِ   وشكا إليّ بعبرةٍ وتحمحُمِ

وقول البحتري في وصف الربيع:

أتاك الربيعُ الطلق يختالُ ضاحكاً   من الحسنِ حتى كاد أن يتكلّما

ولا يكاد هذا النمط الاستعاري في القصيدة العربية التقليدية يختلف عما هو عليه في القصيدة الحديثة في مراحلها المبكرة إلا في بعض علاقاته اللغوية السطحية أما بنيته

التخييلية الوظيفية فهي واحدة. ذلك أن تلك الاستعارة إنما قوامها نقل الشيء من حقيقته الفيزيائية الانتولوجية إلى حقيقة مغايرة، وهذا ما نتبينه في نصوص حداثية مبكرة في قول السياب:

الكوكب الوسنانُ يطفئ ناره خلف التلالْ
والجدول الهدّار يسبرهُ الظلامْ
الا وميضاً ما يزالْ
يطفو ويرسب مثل عين لا تنامْ(٢٥)

فالنزوع إلى أنسنة الطبيعة يتجلى في (يطفئ ناره) المسندة إلى الكوكب وهو إضفاء الإرادة على ما ليس له إرادة. والفعل (يسبر) المسند إلى الظلام. كما يتبدّى ميل الشاعر في هذا النمط الاستعاري الحداثي إلى إضفاء خصائص الكتلة والكثافة على (الوميض) حتى جعله جسماً صلباً ملموساً يطفو في وسط من السيولة.
وكذلك عند الشاعرة نازك الملائكة:

كان صمت راكدٌ حولي كصمتِ الأبدية

لم يكن ينطق حتى الرغبات الآدمية
غير صوتِ رنْ في سمعي وذابا
لحظة لم أدرِ حتى أين غابا
آهِ لو أدركتُ من ألقاه في الصمتِ المملْ[٢٦]

٢- الاستعارة المركبة:

إن التشبيه البليغ والاستعارة العامية بتعبير الجرجاني أو البسيطة – الأولية كما نقترح تسميتها بكل مستوياتها إنما هي – في حقيقتها – ذات بنية تخييلية قوامها المجاز بمفهومه العام الذي يعتمد على نقل دلالة الشيء الموضوعة له إلى شيء آخر لم تكن له بتعبير (الحاتمي)[٢٧]. تحقيقاً لوظائف إبداعية معروفة. وإذا كانت تلك المظاهر البسيطة من الاستعارة تستهدف بيان المشابهة الظاهرية أو تجسيد العلاقات المحسوسة بين الأشياء، فأن الاستعارة المركبة تتوخى إيقاظ الإدراك الذهني للعلاقات المستخفية الكامنة

من خلال التصوير الحسي الذي يتخذ بناءً كلياً تتعانق فيه الاستعارات وتتنامى لتكوّن صورة استعارية تؤلف جزءاً حيوياً من بنية النص الشعري. وهذا ما يجعلنا نتجاوز تسمية هذه البنية "استعارة" إلى إطلاق "الصورة الاستعارية"، ذلك أن كل استعارة من استعارات تلك الصورة تشكل عنصراً من عناصرها الدلالية، أي أن كل استعارة فيها لا تؤلف دلالة مستقلة بذاتها وإنما هي – بمثابة الموتيف في الوحدة السردية – مفتقرة إلى ما يتمّم معها البنية الدلالية الكلية. وفضلاً عما لهذه الصورة الاستعارية من خصائص بنائية منفردة، فهي تتسم بالإيغال فيما وراء المدرك الحسي لاستكناه الغامض والخفي من العلاقات تعبيراً عن الرؤية الشعرية الحداثية التي يمكن أن توصف بأنها تخطٍ بعيد للمألوف من المستويات الإدراكية لاعتمادها الملحوظ على نشاط المخيلة الطاغي في تشكيل الصورة الشعرية التي تتفاعل فيها الاستعارات وتتصهر مع بعضها متضامنة في تشكيل الصورة الدلالية التي يتمحور حولها النص. ولولا ذلك التفاعل الديناميي بين عناصر الصورة لظلت تلك العناصر الاستعارية متنافرة لا ينتظمها إلا ترابط سطحي عابر، لنلاحظ النص الآتي للشاعر بدر شاكر السياب:

وعبر أمواجِ الخليج تمسحُ البروقْ
سواحل العراقِ بالنجومِ والمحارْ
كأنها تهمْ بالشروقْ
فيسحب الليلُ عليها من دم دثار(٢٨)

فالاستعارات في هذا السياق تنمو نمواً عضوياً يأخذ بعضها بعناق بعض لتكتمل الصورة الاستعارية التي تشيع في جسد النص برمته. ولا تنحصر هذه الظاهرة في الوحدات الدلالية الجزئية وإنما تعم النص الشعري بوصفه وحدة دلالية كبرى. وقد امتاز السياب بهذا النمط من الاستخدامات اللغوية المتفردة وبخاصة في قصائده (أنشودة المطر) و (النهر والموت) التي عرفت ببنائها الاستعاري ذي الطبيعة الرمزية. وتمثل هذه الظاهرة أبرز ملامح التحول في لغة القصيدة الحداثية إذ جسدت مبدأ "الوحدة العضوية" الذي أرسى كوليردج(٢٩) دعائمه الفكرية النقدية بوصفه أكثر منجزات النظرية الرومانتيكية ثورية ما فتيء ملقياً بظلاله على بنية القصيدة، فالوحدة العضوية لم تنحصر في البنية التكوينية الأساسية للقصيدة فحسب وإنما أصبح وشيجة حيوية تعمل على تماسك نسيج الوحدات البنائية الصغرى التي تؤلف النص برمته وليست تلك الوحدات البنائية سوى الصور الشعرية التي تتلاحق وتتضامن مع بعضها من جهة وتذوب في النسيج الكلي للنص بوصفها وحدات دلالية صغرى تشع من بؤرة دلالية عميقة لتتكاثف في النسيج اللغوي السطحي على هيئة استعارات ومجازات ومن هنا يصبح النص

صورة استعارية كلية بعيدة كل البعد – ظاهرياً – عن الأصل نتيجة لفاعلية الاستعارة في خلق الفجوة المعنوية بين الصورة والمرجع – وقد كثرت مثل هذه الاستعارات في القصيدة العربية الحديثة، التي جسدتها حركة الشعر الحر في العراق ومثلت نماذج شعرية متقدمة على مستوى البنية اللغوية والوظيفية الشعرية. من ذلك النص الآتي لأدونيس:

والنساءُ ارتحنْ في مقصورةٍ
ينتشلنَ الليل من أبارهِ
ويخيطنَ السماء
ويغنين عليّ لهبُ
ساحرُ مشتعلُ في كل ماءْ(٣٠)

فالنص السابق يتسم بالغموض الدلالي بسبب التعقيد اللغوي الناجم عن خلق علاقات لغوية استعارية بعيدة واعتماده بنية رمزية خاصة ليس من اليسير تتبع أثرِ مرجعياتها خارج السياق النصي. وهذا ما يجعل دلالته غائمة، مما يفسح المجال رحباً لاتساع أفق التأويل وهذا ما يميز أغلب نصوص أدونيس الشعرية.

وتبلغ بعض الاستعارات والصور المجازية حداً غير مألوف من التناقض من شأنه أن يضفي على الصورة الشعرية غلالة كثيفة من الغموض والتنافر السطحي بين عناصر الصورة كقول السياب:

كالبحر سرّح اليدين فوقه المساءْ
دفءُ الشتاء فيه وارتعاشةُ الخريفْ
والموت والميلاد والظلام والضياءْ(٣١)

إن مبعث الغموض في النص يكمن في سعي الشاعر إلى تجسيد العلاقات غير المدركة حسياً بين الأشياء من جهة وتكثيف المظاهر المتباينة التي يتلون بها ذلك الوجود اللامتناهي للبحر وكيفياته المختلفة المتضادة، إن تلك الكيفيات اللامتساوقة لا يتسنى لها الاجتماع في صورة ذهنية واحدة في ضوء مبادئ العقل وسياقاته المنطقية وهذا ما يستدعي بسطاً واسعاً للمعنى ويقتضي الإسهاب والتفصيل، وقد اجتازت القصيدة هذا المنعطف عبر الاستعارة المركبة لتحقيق أهم خصيصة من خصائصها الحداثية وهي

"الكثافة الدلالية" التي يتضامن – في توليدها – التوظيف الاستعاري والمجازي للغة، كما نلاحظ ذلك في النص الآتي للشاعر عبد الوهاب البياتي:

موعدنا الحشر فلا تفضَّ ختم كلماتِ الريحِ فوق الماء(٣٢)

فالنص – هنا – يتحول بكليته شبكة من العلاقات الاستعارية والمجازية التي تتناسل دلالاتها النصية في سياقات جديدة لتجسيد الرؤية الشعرية عبر التفاعل اللغوي الكامن في رحم النص.

إن الاستعارة لم ترد منفردة لإضفاء الطابع الحسي على الدلالة الذهنية المجردة باستعارة "الكلمات" إلى الريح والا فقدت ثراءها وعمقها، ولتحولت إلى استعارة "عامية" هامدة وإنما تكمن سمة الطرافة والجدة في استخدام "الريح" و "الماء" استخداماً مجازياً يكتسب البعد الرمزي في سياقات نصية جديدة. ولعل هذا الاستخدام الخاص للغة هو سر الغموض الشفاف الذي يلف تلك العبارة.

إن وظيفة الاستعارة، في لغة القصيدة الحديثة، تتجاوز الوظيفة الزخرفية – التزيينية لتصبح تقنية أسلوبية لتوسيع الفكرة الجزئية المحددة وإطلاقها في فضاء الكلي والشمولي وإنا لنلاحظ ذلك النمط الاستعاري الطريف في النص الآتي للشاعر خليل الحاوي الذي يمتاز بما يثيره من خيال وما يتداعى له من صور وانفعالات.

وليمتْ من ماتَ بالنار
حملت النارَ للفندقْ للبيتِ المخرَّبْ
فيه أطمارُ أبي عكازهُ
ويضيءُ البيتَ خفّاشٌ مذهّبْ
دونه يخشعُ أهلي اخوتي
نسلَ السبايا(٣٣)

إن تحولات القصيدة نحو الحداثة تتشكل عبر التبنين الرمزي للعناصر التكوينية للاستعارة، لا بالأنماط الاستعارية المستحدثة وحدها. وتقوم عملية التبنين الرمزي على استئصال الطرف المركزي في العلاقة الاستعارية مع بقاء الظل الدلالي عالقاً في عنصرها الآخر الذي غالباً ما يكون هدفاً للرؤية الإبداعية، التي تستمد مكوناتها الذهنية والنفسية من عالم التجربة الفردية للمبدع. فالصيرورة الداخلية لتفاعلات المفردات السياقية هي التي تضفي عنصر الحركة والتغيير في مجال الدلالة في إطار الحقل الدلالي للمفردة والتي تكون بؤرة التحول الاستعاري مع بقاء الروابط الدلالية الخفية

المستحدثة، متشبثة بدلالة العنصر المركزي في الصورة التشبيهية قبل التحول نحو الترميز الاستعاري. فـ (النار) و(الفندق الكبير) و(الخفاش المذهب) كلها استعارات انتهكت بنيتها الاستعارية بفعل عملية التبنين الرمزي، وجعلت دلالاتها تتحرك في ضباب السياق النصي كأشباح ضالة.

٢-٢ الاستعارة والرؤية النفسية:

إن القصيدة العربية الحديثة – إذا كانت في بعض اتجاهاتها الإبداعية – قد عبرت عن رؤية فكرية ذات طبيعة إنسانية متمردة، تهدف إلى تغيير الواقع الحضاري القائم بكل ما فيه من البؤس وغياب القيم فإنها قد عبرت من ناحية أخرى – في اتجاهاتها الغالبة – عن رؤية نفسية انفعالية ناجمة عن الشعور بالأزمة الوجودية التي حددت ملامح تلك الرؤية النفسية وعمّقت آثارها على صعيد التجربة الإبداعية التي اتسمت بطغيان الحزن واليأس والقنوط من عالم أمعن في بشاعته وقسوته، انعكست تلك الرؤية – في إطار التجربة الشعرية المعاصرة – وعياً شقياً مأساوياً، كان يتباين في شدته واتجاهاته بتباين تجارب الشعراء الواقعية واستعداداتهم النفسية. وإذا استقرأنا التجربة الشعرية العربية المعاصرة فإننا نلاحظ أن هناك اتجاهين واضحين للرؤية الشعرية ذات الطبيعة النفسية يتفقان من حيث الطبيعة السايكولوجية ويختلفان في الناحية الدينامية للقوى النفسية المهيمنة، التي تتحدد – في ضوئها – مصادر الاستثارة الانفعالية التي تحفز الخيال وتولد الانطباعات والصور الذهنية ذات الملامح الخاصة، ويتمظهر الاتجاه الأول في:

٢-٢-١ الصورة الاستعارية الحلمية:

التي تعمل على تشكيل صورة العالم – عبر الإحساس المتقد – على هيئة اسقاطات سايكولوجية ذات طبيعة اهتلاسية غالباً ما تكون بصرية، وتتسم بطابع تأملي حزين يخيم عليه الشعور بالاكتئاب والنفور من العالم. وعلى الرغم من عظم التشوه الذي تتعرض له صورة العالم في الرؤية الشعرية السايكولوجية – الحلمية فإن المظهر الغرائبي الفائق للمألوف هو الذي يهيمن على الرؤية الشعرية في اتجاهها الآخر. ولذا فإنه يمكن القول بأن تلك الاستعارات الغرائبية – بمظهريها السابقين – لا ترسم صورة للعالم الخارجي بقدر ما تصور حقيقة العالم الداخلي وتكشف ملامح شخصية المبدع ومواقفه النفسية والفكرية – ولعل ذلك هو مبعث التشوه والتصدع الهائلين اللذين يطالان العالم بكل ما

فيه من أشياء وظواهر، بحيث يبدو ذلك العالم مصدراً للحزن والأسى ومبعثاً للرعب في أحيان أخرى. لنقرأ النص الآتي للشاعر عبد المعطي حجازي:

وساعة الميدانِ من بعيدْ
دقاتها ترثي المساءْ
وتلتوي أمامنا مفارق ثلاثةْ
تمتد في بطن الظلامِ والسكونْ(٣٤)

إن ثمة شعوراً مزدوجاً بالرعب والفاجعة من عالم المدينة المعاصرة الذي يشبه عالم الموتى. وهو إحساس جسدته صورة استعارية مؤثرة حولت الانطباعات الذاتية العميقة الغائمة صوراً حية تنبض بالحركة إذ أصبحت (دقات الساعة) نشيداً جنائزياً لاحتضار المساء وبدت الطرق الثلاثة الهاجعة في بطن مساء محتضر أفاعي سوداء تتلوى وسط الظلام — إنه الشعور بالرعب الذي تزرعه المدينة المعاصرة — التي مات قلبها — في أعماق الإنسان.

إن ما يلاحظ على ذلك النمط الاستعاري — النفسي أن آلياته الإبداعية تتطابق مع الآليات النفسية المستثمرة في عملية إخراج الحلم وهو يعبر عن التفاعل الديناميي بين البنية السايكولوجية — الانفعالية والرؤية الشعرية التي تتسم بهيمنة عنصر الخيال ونشاطه الفعال الذي يتعاظم في حالة انتقاض الشعور ليفسح المجال أمام مخزون الذاكرة اللاشعوري بكل ما فيه من صور وانطباعات ورغبات. ومثلما يتباين الشعراء في تجاربهم الواقعية واستعداداتهم الانفعالية فإنهم يتباينون في رؤيتهم الإبداعية للعالم، فلكل شاعر استعاراته وصوره الشعرية ومعجمه اللغوي. فإذا كان السياب — لطبيعته الانفعالية ووعيه الإنساني — يميل إلى تجسيم الانطباعات وتفخيم الصور والأخيلة الشعرية، فإن شعراء آخرين — كحجازي وخليل حاوي — يميلون إلى تصوير رؤاهم الشعرية على نحو يغلب عليه الحزن الهادئ المتأمل، ذلك أنهم إذا كانوا يتطلعون إلى تغيير العالم فإنه تغيير تدريجي بطيء لا يتسم بالعنف والشمول كما سنلاحظه في الاستعارة الكابوسية، إننا نلاحظ ذلك التأمل الحزين في استحضار الشاعر خليل حاوي تاريخه المحطم في النص الآتي:

كل ما أذكره أني أسيرْ
عمره ما كان عمراً
كان كهفاً في زواياه تدبّ العنكبوتْ
والخفافيش تطيرْ(٣٥)

إن أظهر ميزة من ميزات النص السابق أنه نص تتعانق فيه بنية اللغة السطحية مع الدلالة العميقة في انسجام لا حدَّ له لتولد انطباعات نفسية يخيم عليها حزن تأملي ثقيل وكأن النص لوحة تشكيلية بالغة التأثير تدب فيها الحركة والحياة، وتمتزج في فضائها الصورة الاستعارية بالصورة الكنائية لتجسّد عمق الرؤية النفسية للوجود التي تحرك خيالات وصوراً بصرية تمور بالحيوية، فالعنكبوت تقترن بدلالة رامزة إلى الخراب والقدم واليبابية – والخفافيش رمز لآثار الزمن القاسية في المكان، فهو يوحي بالبلى والقدم والظلمة لأن هذه الكائنات لا تطير إلا في الظلام، فضلاً عما تثيره من شعور بالقبح والبشاعة اللذين ينبعثان من صورة هذا المخلوق الدميم. ان اللغة في هذه الأنماط الاستعارية الحديثة تذوب في الصورة الشعرية لتولد دلالات سياقية رصينة جديدة.

٢-٢-٢ الصورة الاستعارية – الكابوسية:

إذا تجاوزنا النمط الأول من الصور الاستعارية – السايكولوجية المتمثل بالصورة الاستعارية – الحلمية التي تهيمن فيها الصور الحسية البصرية كما في النماذج السابقة، فأننا سنكون إزاء النمط الثاني من الاستعارات السايكولوجية وهو الصورة الاستعارية الكابوسية التي تتسم بالتهويل والمبالغة في تجسيم مظاهر الحزن والقلق التي تصل حد الرؤية الكابوسية للعالم، إذ تعبر عن شدة الانفعال وعمقه الذي يجعل مصادر تلك الرؤية الساكولوجية تقترن بمصادرها اللاشعورية المكبوتة أكثر من ارتباطها بالانطباعات والصورة الشعورية وكأنها بذلك تهدف إلى تجسيم مظاهر قبح العالم وبشاعته بما ينسجم مع شدة التوتر النفسي وجسامة المعاناة. ويمكن ملاحظة تلك المظاهر من المبالغة والتهويل في تصوير العالم في بعض قصائد السياب التي توحي بالرفض والتمرد والنزعة الهجائية لواقع المدينة المعاصرة بوصفها مظهراً من مظاهر حضارة زائفة تنكّرت لقيم الإنسان ومثله العليا. فليست المدينة عند السياب الا اختزالاً لصورة العالم الغابي وحضارته المتفسخة الآيلة للسقوط ، فقد كان السياب يتوقع حدوث كارثة كونية لكنها كارثة يمكن أن تطهر بابل من خطاياها بالحريق:

وتفتحت كازاهر الدفلى مصابيح الطريقْ
كعيون ميدوزا تحجّر كل قلب بالضغينةْ
وكأنها نذرٌ تبشرّ أهلَ بابلَ بالحريقْ(٣٦)

إن مظاهر الشر المتأصلة في دماء المدينة لا تقتصر على ساكنيها من البشر وإنما تسربت تلك المظاهر إلى معالمها المادية. إذ حالت فيها مصابيحها – العنصر الواقعي المحايد من الناحية السايكولوجية – أزهاراً سميّة مميتة[٣٧] للقلب والعواطف أو منبعاً أسطورياً ثراً للحقد والكراهية التي طفقت تملأ نفوس البشر. وقد ساهم في تعميق الأثر الحسي، الاتكاء على عنصر الخيال الأسطوري (ميدوزا) في رسم معالم الصورة الاستعارية ليؤدي وظيفة الترابط السايكولوجي بين الرؤية الأسطورية والرؤية الكابوسية بوصفها تفخيماً للمشاعر والانفعالات المكبوتة المنبعثة عن الصور البدائية الكامنة في اللاشعور الجمعي. ومن ثم فإن عنصر المبالغة في التصوير الانفعالي إنما يعبر عن عنف الدوافع والرغبات اللاواعية في بلوغ تلك المدينة الملعونة مصيرها المأساوي كي تنبعث من جديد نقية بريئة.

وتتجلى الصورة الاستعارية الكابوسية في مستوى فني رفيع في شعر نازك الملائكة كذلك. وقد امتازت الشاعرة بولعها الملحوظ برسم تلك الصور الاستعارية القائمة على المبالغة والتهويل المرتبطة بتجربتها الذاتية المريرة. وإنا لنلاحظ مثل تلك الصور الاستعارية في ثنايا قصائدها ذات البناء الرمزي الخاص كالقصائد التي سبق ذكرها في صفحات البحث الآنفة، وتبدو الرؤية الشعرية الكابوسية في النص الجزئي للشاعرة من قصيدة "خرافات".

قالوا الحياة
هي لونُ عيني ميّت
هي وقع خطوِ القاتلِ المتلفتِ

أحلامها بسمات سعلاة مخدّرةِ العيونْ
ووراء بسمتها المنونَ[٣٨]

إن بنية النص اللغوية وما ينم عنها من صور استعارية توحي بطبيعة الرؤية النفسية للحياة، إذ تجسد مشاعر الخوف والرعب من الحياة التي اتخذت صوراً استعارية حسية عميقة الأثر لتثير انطباعات مماثلة منسجمة مع عنف تلك المشاعر وقسوتها. فاصفرار الحياة وشحوبها قد بولغ بهما جراء إنطلاق الخيال وتحرره من قيود الوعي فأصبح موتاً مجسداً يشحذ الأحاسيس البصرية ويرهفها لمرآى الجثة البشرية الهامدة المصفرة المفتوحة العينين، وهي صورة لا تقوى أية مشاعر إنسانية على مواجهتها، لما تثيره في النفس من مشاعر الرعب والهلع. ولم تقف تلك الصورة الاستعارية المروّعة عند حدود إثارة الحس البصري وإنما تعدته إلى تحفيز الحس السمعي إيغالاً في تجسيم الرؤية

السايكولوجية، إذ يثير (وقع خطو القاتل المتلفت) مشاعر الترقب والحذر المريع من غدر الحياة ووحشيتها. فتتضامن صورة (عيني الميت) الاستعارية مع صورة (القاتل الملتفت) لتخلق مشهداً دراميا دمويا مرعباً لا يثير الأحاسيس المباشرة وإنما يهز كيان المتلقي هزاً عنيفاً. وإذا كانت تلك الصورة الاستعارية يمكن أن توصف بالصورة الكابوسية الهائلة فإن تصوير الحياة بأنها (سعلاة مخدرة العيون) تفوق الرؤية الكابوسية الهائلة في عنف إثارتها لتصبح رؤية أسطورية خرافية بكل ما في الأسطورة من مجافاة للعقل والمنطق، فهي تستقي مصادرها التكوينية من موروث خيالي طفلي كامن في اللاشعور الجمعي الخرافي أكثر من ارتباطه باللاشعور الفردي المتحضر. إن النص السابق قد امتاز ببراعة مذهلة في التجسيد الحسي لحقيقة الرؤية النفسية العميقة، فإن الاستخدام البارع للغة في الصورة الاستعارية الأخيرة يخلق علاقات نصية متفردة تساهم – إلى حد كبير في إحداث الأثر الشعري البالغ، فـ (البسمات) و(الخدر) المقترنة بهذا الكائن الخرافي الرهيب توحي بالتعاطف والوداعة والهدوء لكنها وداعة وهدوء ظاهران لمن لا يدرك حقيقة الحياة – السعلاة فلا يرى ما يكمن وراءهما من مصير فاجع.

إن الصور الاستعارية – الكابوسية – شأنها شأن الاستعارات الأخرى ذات المنابع النفسية، تمثل إسقاطاً للرؤى والتصورات الذهنية ذات الطبيعة النفسية الخالصة، نتيجة لانبثاقها من معاناة ذاتية وتجارب مؤلمة ذات طبيعة فردية محضة، كما في تجارب نازك الملائكة الشعرية السابقة، إلا أن تلك الصور الاستعارية قد تعبر عن وعي شقي ذي طبيعة فلسفية أكثر من كونها تمثيلاً لمشاعر اضطهادية تقترب من حالات البارانويا المرضية، كما في التجارب الذاتية الخالصة.

إن الوعي الشقي وما يرافقه من مشاعر الحزن والقلق والتصدع النفسي من شأنه أن يجعل صورة العالم تتصدع وتتداعى مما يسلب الذهن قدرته على إدراك مظاهر التجانس الكوني، وتماسك نظامه الشامل، الأمر الذي يشحذ الحواس ويهيؤها للاستثارة الانفعالية وبخاصة الأحاسيس السمعية والبصرية لتستقبل أصوات حطام العالم وتناثر شظاياه. وقد تميز بعض الشعراء العرب المحدثين ببراعة متفردة في تجسيد حالة التداعي الكوني وانهيار مظاهره المادية جراء ذلك الحزن الفلسفي حيال انسحاق الإنسان وبؤسه الوجودي ونلاحظ ذلك النمط من الرؤى السايكولوجية في بعض قصائد سامي مهدي[٣٩] وصلاح عبد الصبور الذي يقف في مقدمة الشعراء العرب الذين استجابوا لحضارة العصر الظلامية بوعي إنساني عميق ورؤية فلسفية، حتى كانت الحياة المعاصرة "بالنسبة إليه – كما يقول د. علي العلاق – غابة جهمة عارية وشديدة الضراوة، وكان ذلك هاجسه الدائم الذي يتخفى في ثنايا نبرته الرمادية المجرحة"[٤٠]. إن الشعور بضراوة العالم وقسوته قد ولد في أعماق عبد الصبور إحساساً فاجعاً بالزمن وتجلياته الفيزيقية التي تتخذ صوراً مروعة تصل إلى حد الشعور بالكارثة الكونية. فحركة الأشياء

والظواهر الطبيعية المحايدة، قد أصبحت رؤية كابوسية لا تجلب معها إلا الويل والخراب:

وهكذا مات النهارْ
ومال جنب الشمس واستدارْ
ثم تساقط المساءُ فوقنا
مثل جدار خرب وانهارْ(٤١)

إنها صورة استعارية بالغة التأثير، تصور حركة الحياة الخفية في لحظاتها الأخيرة عبر إسقاطات عميقة جعلت تلك الصورة تبدو مفعمة بالانفعال والحركة. فتململ الشمس وتأهبها للغياب إيذان بموت النهار وحلول المساء. وهي صورة مألوفة معتادة إذ يأتي المساء – عادة – متسللاً زاحفاً بهدوء ليلف العالم شيئاً فشيئاً بعتمته الواجمة، غير أن مساء الشاعر ليس مساءً معتاداً فهو لا يتسلل زاحفاً وديعاً وإنما يتساقط تساقطاً وينهارُ انهياراً كما ينهار جدار خرب أكلته السنون، ليحمل دلالة المفاجأة العنيفة وسرعة الحركة الهائلة، المصحوبة بثقل مادي مميت. إنه من الصلابة والكثافة بحيث أنه يقترب من صلابة الحجر. إن المساء عند عبد الصبور حالة مأساوية مفعمة بالكآبة والضجر فلا غرابة أن يبدو ثقيلاً مرعباً كهول الكارثة الكونية فيصبح الشاعر جراءه غارقاً في حالة مريعة من الفزع والذهول.

لقد استطاعت القصيدة العربية الحديثة من خلال نماذجها التي اعتمدتها هذه الدراسة المقتضبة أن ترتقى إلى مصاف القصيدة الحداثية العالمية من حيث التقنيات الأسلوبية والتعبيرية، وأن تفوقها في معطياتها الإنسانية فإذا كانت القصيدة الغربية قد صبَّت جهدها الإبداعي على الجانب التقني – الجمالي وتنكرت لوظيفة الشعر الإنسانية ابتداءً من دعوات ازراباوند واليوت في العقد الأول من القرن العشرين حتى ظهور التيار الشعري المستقبلي وانتشاره في الغرب في منتصف القرن العشرين، الأمر الذي جعل دور الوعي والالتزام الإنساني، هامشياً بل لا ضرورة له في فعاليات ذهنية تهدف إلى التسلية الرفيعة ففقدت حرارة العاطفة والشعور، فإن القصيدة العربية في نماذجها الشامخة – قد وفقت بين الرؤية الفنية الراقية والوظيفة الإنسانية المتمثلة في سعي الإنسان – من خلال الفن الشعري – إلى بلوغ كماله الإنساني المنشود.

المصادر والهوامش

(*) نشر هذا البحث ضمن بحوث الحلقة النقدية لمهرجان المربد الشعري الثاني عشر – إعداد علي الطائي– دار الشؤون الثقافية – بغداد – ١٩٩٧.

(١) جـــان كوهين – بنية اللغة الشعرية – ت محمد الولي ومبارك حنون – دار توبقال للنشر – المغرب ١٩٨٦ ص٣٠.

(٢) رومان جاكوبسون – قضايا الشعرية – ت محمد الولي ومبارك حنون – دار توبقال للنشر – المغرب ١٩٨٨ ص٣١ .

(٣) نظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكلانيين الروس – ت إبراهيم الخطيب – مؤسسة الأبحاث العربية بيروت – ١٩٨٢ ص٣٧.

(٤) ميشال زكريا – الألسنية (علم اللغة الحديث) المبادئ والأعلام – المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر – بيروت – ١٩٨٣ ص١١٣.

(٥) راجع راندل جاريل – أزمة الشعر المعاصر – ت د. ماهر حسن فهمي – دار الوحدة العربية – القاهرة – ١٩٦٢ – ص٣٢.

(٦) كاسيرر – مقال في الإنسان – ت إحسان عباس – مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر– بيروت ١٩٦١ ص٦٧

(٧) و(٨) المصدر السابق – ص٨٤.

(٩) د. مصطفى مندور – اللغة والحضارة – ص٩٨.

(١٠) ديفيد ديتشز – مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق – ت د. محمد يوسف نجم – دار الثقافة – بيروت.

(١١) اليزابث درو – الشعر كيف نفهمه ونتذوقه – ت د.محمد إبراهيم الشوش – مكتبة منيمنة – بيروت –١٩٦١–ص٥٩

(١٢) رينيه ويلك وأوستن وارين – نظرية الأدب – ت محي الدين صبحي– المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب – دمشق – ١٩٧٢ – ص٢٣٩.

(١٣) غراهام هاو – مقالة في النقد – ت محي الدين صبحي – المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب – دمشق – ١٩٧٣ – ص٩٣.

(١٤) صلاح عبد الصبور – الأعمال الشعرية الكاملة – دار العودة – بيروت –١٤٨،١٦٧،١٧٥/١.

(١٥) خليل حاوي – الأعمال الشعرية الكاملة – دار العودة – بيـروت – قصـائد (البحار والدرويش ص٩) و(سدوم ص٧٧) و(عودة إلى سـدوم ص١١٧) و(ووجـوه السـندباد ص١٩١) و(السندباد في رحلته الثامنة ص٢٢٥).

(١٦) نازك الملائكة – الأعمال الشعرية الكاملة – دار العودة – بيروت – ١٩٧١ – ٧٧/٢ ، ٢٤ ،٣٨٩.

(١٧) راجع قصائد السياب (المومس العمياء) و(حفار القبور).

(١٨) راجع قصائد البياتي (القرصان) و(الطفل والحمامة) و(الكاهنة).

(١٩) ديوان خليل حاوي – مصدر سابق – ص١٠ ، ١١.

(٢٠) أدموند ولسون – قلعة أكسل – ت جبرا إبراهيم جبرا – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – ١٩٧٩ ص٩٠.

(٢١) س.م.بورا – التجربة الخلاقة – ت سلافة الحجاوي – دار الشؤون الثقافية – بغداد – ١٩٨٦ – ص١٨٩.

(٢٢) يشير تمييز عبد القاهر الجرجاني نوعي الاستعارة إلى ذوق بلاغي وجمالي رفيع ورؤيـة نقدية رصينة. وأنا لنجد التصنيفات الثنائية للاستعارة نفسها في النقد الأدبي الحديث الـذي يتبنى منهجاً لغوياً. نلاحظه عند ريتشاردز وفونت وكونراد ولكن وفق مصطلحات مختلفة. راجع رينيه ويللك واوستن وارين – نظرية الأدب – مصدر سابق – ص٢٥٣.

(٢٣) هيدجر – في الفلسفة والشعر – ت عثمان أمين – القاهرة – ١٩٦٣ – ص٩٦.

(٢٤) ديفيد دتيشز – مناهج النقد الأدبي – مصدر سابق – ص٢٥٧.

(٢٥) بدر شاكر السياب – الأعمال الشعرية الكاملة –١/٩٣.

(٢٦) نازك الملائكة – الأعمال الشعرية الكاملة – ٢/١٧٢.

(٢٧) راجع الحاتمي – الموضحة – ص٢٧.

(٢٨) بدر شاكر السياب – مصدر سابق –١/٤٧٧.

(٢٩) يرى كوليردج أن من بين الخصائص البنائية للقصيدة "أن تكون بحيث تتساند أجزاؤها فيما بينها ويؤازر بعضها بعضاً " راجع كوليردج–سيرة أدبية النظرية الرومانتيكية في الشعر– ت عبد الحكيم حسان–ص٢٤٩.

(٣٠) أدونيس – الأعمال الشعرية الكاملة –٣/٦٣٨.

(٣١) بدر شاكر السياب – مصدر سابق –١/٤٧٥.

(٣٢) عبد الوهاب البياتي – مصدر سابق – ٢/١٤٦.

(٣٣) خليل حاوي – مصدر سابق – ص١٢٠.

(٣٤) عبد المعطي حجازي – الأعمال الشعرية الكاملة – دار العودة – بيروت – ص١٣٢.

(٣٥) خليل حاوي – مصدر سابق – ص٦٧.

(٣٦) بدر شاكر السياب – مصدر سابق –١/٤٤٥.

(٣٧) في الذاكرة الفولكورية المتوارثة في البصرة وجنوبها خاصة يسود الاعتقاد بـأن أزاهـر الدفلى سامة، فربما أريد بذلك إيهام الأطفال بذلك لسبب من الأسباب.

(٣٨) نازك الملائكة – مصدر سابق –٢/٨٤.

(٣٩) سامي مهدي – الأعمال الشعرية الكاملة – ديوان الزوال – قصيدة الزوال – ص٢٦٧.

(٤٠) د. علي جعفر العلاق – في حداثة النص الشعري – دار الشؤون الثقافية – بغداد – ١٩٩٠ – ص٨١.

(٤١) صلاح عبد الصبور – الأعمال الشعرية الكاملة – دار العودة – بيروت –١/٣٠٢.

الوجود خارج الكينونة
(الاستلاب في شعر سامي مهدي) (*)
قراءة بنيوية

تمثل ظاهرة الاستلاب إشكالية وجودية معقدة رافقت الوجود الإنساني منذ نشأته حتى "ارتقائه" في سلم "الحضارة" وهي تنطوي على صراع وجودي بين نزعات بدائية (الميل إلى القوة والامتلاك) ونزعات عقلية متسامية تعمل من أجل تحقيق كينونتها. وظاهرة الاستلاب تحيل إلى معادلة مختلة بين ذوات مهيمنة وأخرى مستسلمة فاقدة لفاعليتها المؤثرة.

وإذا كان الإنسان الغربي قد استسلم لعمليات الترويض السايكولوجي البشعة ليتحول إلى كيان مستلب لا خيار له إزاء حضارة قمعية مهيمنة سوى "التطابق الآلي" على حد تعبير إريك فروم[1]، أو مواجهة الجنون إذا كان الإنسان واعياً لمأساة وجوده ومصيره، فإن الإنسان العربي وبعض فئاته المثقفة خاصة قد أظهر استعداداً قوياً لتقبل "شكلية" الوجود و "هامشيته" من خلال تقبله الجاد لذلك النمط من الثقافة الشكلانية – اللغوية التي تتنكر للماهيات والحقائق الثابتة، ليصبح الفكر مجرد انعكاس ثانوي أو عرضي للغة الصائتة فيما يغيّب الفكر أو المحتوى الذهني تغييباً نهائياً إذا ما دخلت اللغة حيز الأدب.

وهكذا اختزل الإنسان بكل قدراته العقلية والروحية والأخلاقية إلى مجرد منظومة من الأصوات المنظمة التي تسمى لغة، وتحول النص الأدبي إلى "شكل" لا ضرورة لمحتواه. لأن المبدع /الإنسان قد تخلى عن إنسانيته وتطلعاته السامية ليتحول إلى طفل يرتب مكعباته الخشبية وفق نظام ما، تزجية لوقت الفراغ ليأتي الناقد ويهدم ذلك الشكل "العابث" ويفككه ويبني نظاماً غيره بحجة أن نظامه المبدع لم يكن "قصدياً" وإنما هو ترتيب آلي لا غائي مبعثه اللذة العابرة !

إن تلك الموجة الجارفة من العبث الأكاديمي الراقي لو سلمنا بجدواها فمن قناعتنا بأنها ثقافة أناس مترفين لم يجدوا في تراجيديا الوجود الإنساني المعاصر ما يشغلهم عنها، ومن ثم فإن الدارس الموضوعي لتلك النظريات يمكن أن يجد العذر لأولئك المترفين فلا يرى في ما يعتقدون سوى وجهات نظر معينة – وإن كانت سلبية – إزاء أرقى مظهر من مظاهر الروح الإنسانية متمثلة بالأدب، وللشعر خاصة. وقد غرقت ساحتنا الأدبية بذلك التصور الشكلي السطحي البائس للنتاج العقلي لأعظم الكائنات الأرضية اعجازاً، وأعني به الإنسان. غير أننا نرى أن الشعر محتوى ذهني قبل أن يكون شكلاً محضاً على الرغم من صلابة الوحدة العضوية بين الشكل والمحتوى انطلاقاً من اعتقادنا بأن كل مظاهر الوجود الإنساني إنما هي أشكال تحيل إلى دلالات معينة ولا

يوجد في الكون شكل محض، فالدلالة قد تغيب عن متقص، لكنها تتجلى لـدى مـتقص أخر.

لقد احتلت ظاهرة الاستلاب الوجودي أو غياب الكينونة بوصفها إشكالية عقلية معقدة مساحة واسعة في الشعر العربي قديمه وحديثه، وتباينت مواقف الشعراء إزاءها، إلا أنها لم تفارق طبيعتها الأخلاقية لدى الشعراء الإنسانيين الذين اهتموا بقضايا الإنسان الكبرى وبمصيره.

إلا أن تلك الإشكالية قد اتخذت عند الشاعر سامي مهدي منحنى متميزاً تجلـى فـي استئثارها الشديد بنتاجه الشعري، بحيث أصبحت ثيمة مهيمنة تكاد تبسط ظلالها العميقـة على مجاميعه الشعرية الخمس الأخيرة (الزوال – أوراق الزوال – سـعادة عـوليس – بريد القارات – حنجرة طرية). وهذا لا يعني أن بواكير شعره (مرحلة الستينات) تخلـو من الهموم الإنسانية أو من تطلع الإنسان الدائم للتحكم بمصيره في إطار إرادته الخيـرة، وإنما أعني أن تلك الإشكالية قد اتخذت سمة التأمل الفلسفي الناضج من ناحية ومحاولـة تقصي مستويات الوعي الوجودي وتناقضاته في ضوء هيمنة الآخـر – وصـولاً إلـى المظهر الوجودي الأسمى، لا من خلال التأمل السلبي وإنما من خـلال الـوعي الـيقظ المرتبط بإرادة التغيير.

إن ثمة سمة متفردة يتميز بها النص الشعري لدى سامي مهدي من الناحيـة الدلاليـة هي عدم تمركز النص عند دلالة مكتملة. أي أن النص إذا ما قُرئ معزولاً عن السـياق الكلي للتجربة الشعرية سيصبح نصاً وصفياً سطحياً لا يحيل إلى رؤيا كلية للعالم. وهـذا ما يلاحظ لدى أغلب الشعراء المعاصرين الذين يجنحون إلى تكريس الرؤيـة الشـعرية الوصفية المحايدة، التي توحي بوجه من الوجوه بالسقوط في سطحية الوعي، ومـن ثـم فإن رؤية الشاعر – في مثل تلك الحالات – تصبح محايثة لمسـتوى الـوعي الشـقي للمجتمع المعبر عنه. وهذا ما يفقد النص الشعري وظيفته الكامنة فـي إيقـاظ المـوتى وإزاحة العمى الكلي الذي يسلب الآخرين قدرتهم الإنسانية علـى الاسـتجابة لتحـديات الواقع. فالنص الشعري عند سامي مهدي – وبخاصة في إطار الثيمة المهنية التي نحـن بصددها – صحوة إنسانية تخترق بؤس الآخرين وتضـعهم فـي مواجهـة مصـيرهم المأساوي. وهو من ناحية أخرى محاولة لإبراز عجز الأنا – بوصفها مروياً له – فـي التصدي لمحنتها، بسبب غياب وعيها وسقوطها في أشكال متعددة من الوهم الذي يغيـب ارادتها الإنسانية في سلسلة متعاقبة من الاخفاقات التي تفضي بها إلى الضياع والتيه في هذا العالم.

إن اكتمال الرؤيا الكونية – الإنسانية في النص الكلي – عند سامي مهدي – تـبطن وعياً عميقاً للمسؤولية الإنسانية تجاه ظاهرة الاستلاب لدى الأنا التي من شأنها إحالتهـا إلى عالم الأشياء لتصبح فريسة عاجزة أمام طغيان الأخر المهيمن واسـتبداده. وتتجلـى تلك الظاهرة في مستويات متباينة لكنها تنبثق من مصدر واحد وتحقق وظيفة واحدة هي

"تشيؤ" الإنسان وضياعه. فقد تبدو شعوراً بالخواء والانتظار العاجز[٢] أو السقوط في ظلام الوهم[٣] أو الشعور بالضياع وبؤس الوجود خارج الكينونة.[٤]

إن التناص "الداخلي"[٥] الذي ينتظم أغلب النصوص الشعرية، وبخاصة في مجاميع سامي مهدي الأخيرة يحيل إلى هيمنة بنية دلالية كاملة متجسدة بالهم الإنساني الناجم عن وعي الشاعر انتماءه إلى إنسانية الآخرين وسعيه إلى تحقيق خلاصهم من هامشية وجودهم وارتقائهم إلى مستوى الوعي المتسامي لحقيقتهم الإنسانية المتعالية من خلال رؤية ناضجة تعري زيف الواقع وهشاشته، إما بإيقاظ ذلك الوعي المتدني أو باستدراجه المنطقي أو بالتعريض الذي يتخذ مظهر الهجاء المرير:

وإلى أين ؟ دمُ يستبق الحلمَ
دمُ من لهب الشهوةِ
صيدُ وخيولُ
جمحت في أول الشوط
وفي آخره أقعتْ كما تقعي الكلاب[٦]

وإذا كانت بعض النصوص التي تهيمن فيها ثيمة الاستلاب تتسم بالغنائية الكامنة في البوح الخطابي عن هموم إنسانية، فإن ثمة نصين يبدو كل واحد منهما – ظاهرياً – مكتملاً دلالياً إلا أن البنية العميقة توحي بانتماء هذين النصين إلى الثيمة المهيمنة على التجربة الشعرية الكلية للشاعر. ان النصين المذكورين يشكلان نصاً مركباً تحكمه بنية دلالية واحدة، يمكن إخضاعها إلى محورين رئيسين هما محور الاستلاب المطلق، الذي يحيل إلى الموت التاريخي المحض، ومحور التعليل الاستلابي، الذي ينطوي على التلميح إلى إمكانية الخلاص. والنصان المعنيان هما "العدّاء" و"الألف السابع"[٧].

إن قراءة أولية للنص الأول تكشف على نحو مباشر بنية مركبة يمتزج فيها السردي بالدرامي، إذ تتعدد فيها الأصوات – ظاهرياً – بأسلوب حواري، لكنها سرعان ما تتكشف طبيعة الحوار عن عملية استبطان مذهلة، إذ تتشطر الأنا على نفسها لتوحي بثنائية متضادة تشكل طرفي الاستلاب، أي المستلِب والمستلَب. ويتجلى الطرف الأول – بوصفه فاعل الاستلاب – بتعدد أفعال الأمر وتراكمها وتكرارها (إنهض/إنهض/تحركْ/كلْ/لم لا تأكل/قمْ/لا تبطئ/ لم لا تسرع ؟).

وعلى الرغم من اختلاف البنية النحوية لصيغ الأفعال الآمرة إلا أنها تؤدي وظيفة بلاغية معروفة. فالنهي والاستفهام – في بعض الأفعال – تحيل إلى دلالة طلبية واضحة.

وإزاء ذلك التراكم الهائل لصيغ الأفعال الطلبية – الآمرة تبدو أفعال الأنا المستلبة أفعالاً زائفة لأنها غير مرتبطة بإرادة فاعلها، ومن ثم فهي – حقيقة – ليست أفعالاً وإنما ظلال أفعال، فالمستلب لا يفعل وإنما يعكس أفعال الآخر!

إن ثمة ترابطاً عضوياً بين العالم الداخلي والعالم الخارجي، وهي علاقة تقتضيها ظاهرة الاستلاب، فالاستلاب الوجودي بوصفه وجوداً خارج الماهية وشعوراً بالخواء الداخلي يحيل إلى خواء العالم الخارجي وجدبه، الذي يبدو مظهراً من مظاهر الحرمان الجسدي الذي يطبق على الأنا المستلبة مثلما يستهلكها حرمانها من هويتها الإنسانية، إن الأنا المستلبة حينما تفقد ملكيتها لكينونتها تفقد – حتما – ملكيتها لعالمها المادي. انه خواء وجدب لا حدود له:

وعلى مائدةٍ من خشبٍ بالٍ
أرى دورقَ ماءٍ
وأرى كسرةَ خبزٍ
"كلْ قليلاً"
أهيَ فخارُ بين الخبز هذي ؟
أم زجاجُ
وابل الريقَ والماءُ أجاجُ(٨)

ففي مقابل خواء الأنا (لا شيء له قيمة) يمثل أمامنا خواء العالم (لا شيء هنا يؤكل). وتبلغ الأنا المستلبة قمة انسحاقها وتلاشيها وهي تتحصن بضعفها المطلق الذي يتحول إلى شكل من أشكال الاستنكار البائس، الذي لا يوحي بالعجز عن القيام بأي فعل مضاد للاستلاب فحسب وإنما يشير إلى فعل ارتدادي مضاد للانا نفسها (هل أكل كفي ، أم لساني ؟).

إن الأخر لا يعبأ بمأساة الأنا المستلبة وشقائها، فعلى الرغم من حيوية الإشباع الجسدي بوصفه عنصراً أساساً من عناصر الوجود الإنساني فإن الأخر ما يزال سادراً في طغيانه وتعاليه إمعاناً في سلب الأنا إنسانيتها إذ تتوالى أفعاله الآمرة وصولاً إلى غاية مرسومة ومخطط لها سلفاً: (قم أذن !) لينتقل فضاء النص من عالم الأنا الخاص (الغرفة) المفعم بالخواء والجدب إلى فضاء (الشارع) وهو العالم الذي يفترض فيه أن يكون أكثر انطلاقاً ورحابة من عالم الذات الذي تقيده أربعة جدران. انه انفتاح على عالم أكثر استلاباً وضياعاً، لتجد الأنا المستلبة، ذواتاً أخرى غارقة في استلابها ولا إنسانيتها:

وأرى غيري يعدو
كلهم يعدو
ورائي
وأمامي

إن الأنا المستلبة ما زالت قادرة على التشخيص وإدراك بعض الحقائق، لكنها فاقـدة لقدرتها على الفعل الذاتي:

أسباقُ هو أم ماذا؟
وهل من وقفة فيه
ومن خطٍّ نهائيٍّ؟

إن قدرة الأنا المستلبة على الإدراك مستهلكة على نحو مريع، وإن كان ثمـة قـدرة على الإدراك فهو إدراك بصري سطحي وليس إدراك بصيرة ! إنها قادرة علـى إدراك المشهد الحسي القريب لكنها عاجزة عن رؤية نهاية المطاف. ولهذا تجد الأنـا المسـتلبة نفسها مسوقة بنزعتها القطيعية إلى المشاركة في "العدو" الجماعي الذي تمارسه الـذوات المستلبة دونما غاية ! ان غياب الغائية حالة ملازمة للوعي المستلب، أما الوعي الفاعـل للاستلاب فهو يدرك تمام المعرفة نهاية القطيع في عدوه اللاإرادي.

إن الأنا المستلبة لا تشعر بجسامة مأساتها إلا حين يفاجؤها المصير، ومع ذلك فإنهـا في منأى عن الشعور بالشقاء، فهي تواجه مصيرها الفاجع ببلادة الموتى:

أعـــــــــدو
ثم أعــدو
ثــــــم
أ
ن
هـ
ا
ر[٩]

لنلاحظ سيمياء الوعي الوجودي ذاته في النص الأخر (الألف السابع) إنه وعي زائف، لأنه غير مقترن بإرادة ومن ثم فهو فاقد فاعليته وتأثيره في حركة التاريخ الإنساني، إنه وعي غير قادر إلا على وصف مظاهر الوجود وتشخيص ملامحه القاتمة:

دمٌ هي فينا
شعائرُ تنقضُ أشباهَها
وكلامٌ يجبُّ الكلام

إن الأنا ما تزال غارقة في استلابها وضياعها وتلاشيها مقابل طغيان الأخر وجبروته، وهي بنية دلالية تكشف عنها البنية النحوية للأفعال، ففاعلية الأنا متمركزة في فعلين فقط (نصغي – نرضى) وهي رغم إسنادها إلى الأنا فإنها ذات دلالة سلبية تكشف عن مفارقة دلالية تحكمها طبيعة اللغة الخادعة. فالعبارة توحي بالاستلاب أكثر من دلالتها على مقاومة الاستلاب، بينما تتضخم هيمنة الأخر في غلبة الأفعال المنسوبة إليه (منحتنا – منعتنا – يجدون لنا – تقرئنا – تمنحنا) والأفعال الثلاثة الأولى مسندة إسناداً حقيقياً إلى الأخر، أما الفعلان الأخيران فإسنادهما إليه إسناد مجازي – دلالي فهما نحوياً مسندان إلى الدمى العظمية – الأجيال المستلبة الممتدة عبر الأعوام السبعة آلاف التي أصبحت امتداداً للأخر – فاعل الاستلاب، فهي جزء منه! وكذلك نلحظ فاعلية الأشياء التي تتجلى في (يتفصّد – تنقض – يجبّ) فالمتاه يتفصد في كل منعطف عن حريق ... و(شعائر تنقض أشباهها) و(كلام يجبّ الكلام). إن الأشياء تبدو متماهية في فاعليتها على نحو حقيقي (تطابق الفاعلين النحوي والدلالي) بينما يتراجع الفاعل الدلالي في الأفعال المسندة إلى الأنا إلى مستوى الفاعل الوهمي، لأنه فاعل نحوي يتطابق في فاعليته مع المفعول به ، ومن هنا فهو فاعل زائف أي مستلب.

إن الوشيجة العميقة التي تؤلف وحدة النصين – رغم التباين الواضح في البُنى اللغوية (النحوية والتركيبية) هي وشيجة دلالية تنتقل من السردية الوصفية المحايدة القائمة على الاستبطان – في النص الأول – إلى السردية التعليلية في النص الأخر، ذلك أن استلاب الأنا في النص الأول يبدو وكأنه استلاب مرضي يشبه إلى حد ما الانشطار الشيزوفريني للانا، ولذا فإن أثره في المتلقي – الذي تتمركز قراءته في النص بوصفه بنية مغلقة أو منكفئة على ذاتها – يصبح سطحياً، غير أن إعادة النص إلى كلية السياق يجد الأنا تعاني استلاباً وجودياً ذا طبيعة فلسفية لا يجد تبريره إلا في اندماجه بالنص الأخر الذي يكشف من خلال قراءته السنكرونية للنصوص المتناصّة، انه استلاب موروث ومتراكم يمتد إلى سبعة آلاف عام، انه العقم الوجودي المزمن الذي تتوارثه الأجيال، ولكن ما هي علة ذلك العقم الفاجع والإرث الهائل من الخواء واليبابية

الوجودية ؟ انها الشعائر الوهمية الزائفة التي تنقض بعضها، وما زلنا نمارسها ويبهرنا كلام الكهان المفعم بالبريق الأخاذ الذي لا يتناسل إلا عن كلام:

وها نحنُ نصغي لكهّانها خُشّعاً عن كلِ صلاة
ونرضى بما منحتنا الحياة
وما منعتنا
فهم يجدونَ لنا مخرجاً في الختامْ

إن الأنا المستلبة قد اجتازت العتبة الفارقة التي تفصل بين اللاوعي والوعي بين الغيبوبة واليقظة الوجودية. وتتجلى هذه الثنائية واضحة في النصين السابقين، ففي النص الأول تبدو ضبابية الوعي جلية في (نائمُ أم ميتٌ؟) وسرعان ما تتلمس الأنا ملامح وجودها الزائف، فهي ليست نائمة وإنما ميتة ! والموت هنا رمزي – أي أنه موت تاريخي بدليل القرينة الدلالية (أنحّي كفني عني) بينما تتمركز ضبابية الوجود في النصف الثاني (ولا اكتشف التائهون السبيلا) إنهم ما زالت أقدامهم على الطريق التي لا تفضي إلى غاية، إنه التيه والضياع، والضياع الوجودي يندرج ضمن الحقل الدلالي للموت التاريخي.

وإذا تجاوزنا المستوى الدلالي في قراءتنا للنصين السابقين إلى المستوى اللغوي – التركيبي نجد أن النص الأول تهيمن عليه الأفعال المضارعة (١٨ فعلاً) وهذه الأفعال وفق سياقها اللغوي تتضمن الدلالة على الحاضر. وهذا يعني أن الاستلاب حالة قائمة. وما دام الحاضر – من الناحية الواقعية – ليس سوى لحظة مؤقتة سرعان ما يبتلعها الماضي لتستقر في أحشائه، فإنها تدخل ضمن الحقبة الزمنية السابقة لزمن النص الأول، أي أنها تندرج ضمن الأعوام الستة آلاف التي يتممها الألف السابع – محور النص الثاني – الذي ينفتح فضاؤه اللغوي على جمل اسمية بنسبة (٨٠%) من النص، مقارنة بالأفعال المضارعة والماضية التي تبلغ ثمانية أفعال فقط.

إن البنية التركيبية اللغوية للنص القائمة على العنصر الاسمي للجمل توحي بالثبات أو الديمومة، أي أن الثيمة التي كانت مهيمنة في الماضي ما تزال مستمرة في الحاضر وممتدة إلى المستقبل. ان ذلك التواصل التراجيدي للوجود المستلب إنما مرده إلى غياب وعي الأنا حقيقتها واغترابها عن كينونتها، وغرقها في خضم وجود سطحي زائف، لا يتعدى الرغاب المؤقتة التافهة:

ومشينا نحوَ لا شيءَ سوى الظن
ولا حلمَ سوى الوهمِ

....

وإلى أينَ ؟ رؤوس وذيولْ
ونساء يتهيأنَ لإرضاءِ الفحولْ[10]

ولعل ذلك المستوى من الوعي الزائف والانغمار في لذة الجسد هو الذي أفضى إلى اضمحلال الإرادة وفقدان القدرة على الفاعلية المؤثرة، فلم يبق للانا سوى الاستسلام لحالة بائسة من الاستلاب والعجز والضياع:

ليس ثمةَ غير جمرِ الغيظِ
يومضُ في القرارِ
وخفقِ أرواح مكتَفَةٍ ببردِ الخوفِ
لكنا سننتظرُ البريدَ
ونتركُ الأبوابَ مشرعةً
فريح أو مياه أو جنون
أو مسرّاتُ البريد[11].

إن مأساة آدم لم تنته بكلمات التوبة وهبوطه إلى الأرض فما زالت لعنة العري والجوع تلاحقه، بعد أن تآمر على حقيقته الروحية من أجل شيطان الجسد فلم يبق لديه سوى التشبث بخيوط الوهم الواهية:

لقد كانَ مستغرقاً في رؤاه
لا يرى في مَداه
غيرَ ومضِ الوعود[12]

وتعلقه السطحي الزائف بعالم الروح السماوي ذلك التعلق الذي لم ير فيه الشاعر إلا ضرباً من الخداع، إنه خداع النفس دون شك:

كنتُ أقرأُ تاريخَ آدمْ
كانَ الهواءْ
دكةً وسلالمْ
تصعدُ نحو السماءْ[13]

وما أن تستفيق الأنا من وعيها الزائف – التشبث بالحلم والخرافة – حتى يتجسد تاريخها الآدمي (وسبعة آلاف عام من الخوف والهرب المستمر).

إن ثمة آصرة جدلية متضادة بين الوعي الذاتي وحالة الاستلاب، ذلك أن غياب الأول يفضي إلى حضور الأخر، فمادام الوعي قاصراً عن بلوغ إدراكه الذاتي، فإن الغيبوبة الوجودية ستظل قائمة. لقد أبلت الأعوام أجيالها لكنها لم تبل مأساتها ! فمازالت الأجيال الميتة منهمكة في عدوها القطيعي على طريق العدمية:

وما زال منهم دمىً من عظامْ
تثبت أقدامَها قبلنا في الطريق
وتسبقنا في الزحامْ[١٤]

لأن وعيها لم يرق إلى مستوى إدراك حقيقة وجودها وكينونتها ومصيرها رغم جريان الأعوام الهائل وتراكم الحقب:

بل هي سبعة آلاف عامْ
لكننا لم نبلغِ الحلمَ
بل لم نتخطَ الفطامْ[١٥]

إنها تراجيديا الوجود الإنساني والمصير عبر إشكالية انفصال الوعي عن التاريخ والغياب في الزمن المحض، حين يصبح الإنسان مجرد كائن في الزمان وليس فاعلاً في التاريخ. وشعرية سامي مهدي – في نصوصه السابقة – تجسّد تلك الإشكالية الوجودية التي تضع الوعي بين طرفي معادلة التناقض بين مركزية الوجود وهامشيته. بين الشخصانية والظل، غير أن تجسيد تلك التراجيديا الوجودية بكل تناقضاتها وأزماتها الموضوعية ليس واقعية ساذجة بمفهوم الانعكاس المرآوي – كما قد تبدو النصوص المذكورة للبعض – كما أن النصوص نفسها ليست نصوصاً "مسالمة" أو "محايدة" إذا كان الشعر – كما يقول هيدجر – في تعليقه على بعض عبارات هولدرلن في إحدى رسائله إلى والدته – "يظل نشاطاً مسالماً وغير فاعل لأنه يبقى مجرد تكلم وقول، ولا علاقة له بما ينعكس مباشرة على الواقع ويبدّله، الشعر يكون بمثابة حلم"[١٦] وإنما هي صرخة روح مختنقة تتوخى إيقاظ وعي الآخرين من عدميته المزمنة بتفجير منابع قلقة الوجودي وبعث الإرادة كي تجتاز سباتها التاريخي الثقيل، بتعميق الشعور باللحظة التاريخية الحاسمة التي تفصل بين الوجود والعدم بين الحرية والاستلاب. وإذا كان الشعر ببراعته

بمثابة حلم بتعبير هيدجر، فإنه عند شاعر كسامي مهدي حلـــم بـــالخلاص وتـــوق إلـــى الانعتاق.

المصادر والهوامش

(*) نشرت في مجلة (آفاق عربية) – بغداد – العدد ١٢ – كانون الأول ١٩٩٤.
(١) اريك فروم – الخوف من الحرية – ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد – ص١٤٩.
(٢) ينظر (بريد القارات) ص٦٠-٦٩ و (حنجرة طرية) ص١٤-٢٧.
(٣) ينظر (بريد القارات) ص٤٠-٤٣-٤٦-٧٠.
(٤) (حنجرة طرية) ص١٩.
(٥) التناص الداخلي يعني به الكاتب التشابه أو التطابق الدلالي لبعض نصوص الشاعر نفسه.
(٦) ينظر (بريد القارات) ص٤٠.
(٧) مجلة آفاق عربية – أيلول ١٩٩٣ – ص٦٢.
(٨) المصدر السابق – ص٦٢.
(٩) إن ثمة مستويات أخرى لقراءة النص تتمحور حول البنى المكانية – التوزيع الطوبغرافي للكلمات والشكل الكتابي لبعض المفردات مثل الفعل (أنهار) الذي يختتم به النص، إذ تتناثر الحروف وتتفكك أواصرها الصوتية بما ينسجم مع الدلالة العميقة لفكرة الانهيار. والبنية العروضية المعتمدة على بحر الرجز ذي الإيقاع المتتابع السريع فضلاً عن ظاهرة التدوير الموسيقي التي تتواصل القراءة جراءها دون توقف مما يحرم القارئ فرصة التقاط أنفاسه بما ينسجم مع حالة لهاث العدّاء وتتضامن تلك المستويات لتحقق تناغماً بارعاً بين بنية الشكل والدلالة المتجسدة بالعدو اللاهث فضلاً عن خضوع النص بكامله إلى الجمل الشديدة الإيجاز التي توحي بانعدام الصلة الإنسانية بين طرفي الخطاب. وهي ظواهر خارجة عن نطاق هذه الدراسة الموجزة.
(١٠) بريد القارات – ص٣٩ وينظر النصوص ص٤٨-٥٦-٥٩-٧٣.
(١١) المصدر نفسه – ص٧٩.
(١٢) حنجرة طرية – ص٢٧.
(١٣) بريد القارات – ص٧٩.
(١٤) و(١٥) مجلة آفاق عربية – مصدر سابق – ص٦٣
(١٦) مارتن هيدجر – إنشاد المنادي – قراءة في شعر هولدرلن وتراكل – تلخيص وترجمة بسام حجار – المركز الثقافي العربي – بيروت – ١٩٩٤ – ص٥٤.

النص الشعري ومستويات التأويل
قراءة في شعر إيليا أبي ماضي
(الحجر الصغير)

إن من أبرز سمات الشعر المهجري نزعته التأملية التي تحاول استبطان العالم الحسي والحياة الإنسانية لكشف أسرارها وكوامنها الخفية اعتماداً على الحدس – بوصفه إدراكاً أو إحساساً روحياً– الممتزج بالصوفية التي تضفي هالة من القداسة على الطبيعة بمظاهرها الحية والجامدة، من حيث كونها رموزاً تختزن دلالات روحية تقترب في ماهيتها من الحقيقة الإنسانية، ومن هنا كانت استجابة الشاعر المهجري للطبيعة ضرباً من ضروب التماهي والاندماج التي تصبح الطبيعة في إطارها كائناً مشخصاً يبوح له الشاعر بما في نفسه من خلجات، ويناجيه كما يناجي العاشق الصوفي – في خشوع حبه المستحيل.

والشاعر إيليا أبو ماضي في طليعة الشعراء المهجريين الذين حمل شعرهم تلك الملامح الفكرية التي تكاد تشمل أغلب تجربته الشعرية، فقد جعل من الظواهر الطبيعية والكائنات الحية معادلات موضوعية يجسد عبرها رؤاه الفكرية ومواقفه النفسية إزاء الحياة والإنسان، ولذلك فإننا نرى أن تلك الكائنات الطبيعية (الحجر) و (التينة الحمقاء) و (زهرة اقحوان) و (البلبل) و (الغراب) و(الكنار الصامت) وغيرها ليست إلا رموزاً خاصة، حملّها الشاعر رؤيته للعالم على نحو رمزي، ليؤدي دلالة أعمق مما يمكن أن تؤديه اللغة المباشرة وهي محايثة لدلالة (المطر) و(جيكور) عند الشاعر بدر شاكر السياب، و(الأفعوان) و(السمكة العملاقة) في قصيدة (لعنة الزمن) و(الخيط المشدود في شجرة السرو) للشاعرة نازك الملائكة وغيرها من الرموز الشعرية عند العديد من الشعراء العرب المحدثين، وهذا ما يجعلنا نختلف مع ما يذهب إليه بعض النقاد والدارسين بأن تلك المظاهر الفنية عند إيليا أبي ماضي ليست رموزاً وإنما هي بمثابة استعارات، وهذا غير دقيق، لأن الاستعارة تقوم على علاقة شبه موضوعية، سواء أكانت موضوعية واقعية أم نفسية، أما الرمز ذو الدلالة الخاصة، وحتى غيره مما يحمل دلالات أخرى فإنه موضوع شحن بدلالات خاصة لتمثيل موضوع آخر يكشف عنه سياق النص نفسه دون الحاجة إلى الإتكاء على مرجعية خارجية، ولذا فإن لكل شاعر رموزه الخاصة التي لا تفهم دلالاتها إلاّ في إطار نصوصه الشعرية أو تجربته الإبداعية برمتها، بينما نلاحظ أن الاستعارة يظل فيها المستعار مرتبطاً بمرجعية المستعار له الخارجية وإلاّ لم تتحقق الاستعارة.

وفي ضوء تلك الاعتبارات نرى أن الرمزية عند إيليا أبي ماضي رمزية خصبة عميقة الدلالة، قد تصل إلى درجة الغموض أو الإيهام في بعض النصوص مثل (زهرة إقحوان) التي تطغى عليها أجواء نفسية ربما لا شعورية من الغموض بحيث أنها تكون عرضة لاحتمالات عديدة من أوجه التأويل الدلالي، ولا تكاد قصيدة (الحجر الصغير) تقل عمقاً عن تلك النصوص الرمزية، على الرغم مما يبدو على سطحها من شفافية لغوية وبنائية توهم بتمركز دلالتها في بنيتها السطحية، لكن إمعان النظر في سياقها الكلي والوقوف المتأمل عند بعض مفرادتها اللغوية والسياقية، تكشف عن الدلالات العميقة التي لا يبوح بها النص إلاّ بعد إعمال الفكر والرويّة، وهو ما ستتعاطى معه هذه الدراسة.

الحجر الصغير

١. سمعَ الليل ذو النجوم أنينـــــاً   وهو يغشـــى المدينـــةَ البيضـاءَ
٢. فانحنى فوقها كمسترقِ الـهمـــ   سِ يطيـل السكـــوتَ والإصغـــاءَ
٣. فـــرأى أهلها نياماً كأهـــلِ الـــ   كهفِ لا جلبـــةً ولا ضـــوضـاءَ
٤. ورأى السدَّ خلفها محكم البـــنـــ   يانِ والمـــاءُ يشبهُ الصحـــــراءَ
٥. كان ذاكَ الأنينُ من حجر في الـــ   سدِّ يشكو المقـــادرَالعميـــــاءَ
٦. أيُّ شأنٍ يقولُ في الكونِ شـــأني   لستُ شيئـــاً فيـــه ولســـتُ هبـــاءَ
٧. لا رخامٌ أنا فأنحـــتُ تمـــثا   لاً ولا صخرةٌ تكـــون بنـــاءَ
٨. لستُ أرضاً فأرشفُ الماءَ أو مـــا   ءً فـــأروي الحـــدائقَ الغنّـــاءَ
٩. لستُ درّاً تنافسُ الغـــادة الحسنـــ   ناءُ فيـــه المليحـــةَ الحسنـــاءَ
١٠. لا أنـــا دمعـــةٌ ولا أنا عـــينُ   لست خالاً أو وجنة حمـــــراءَ
١١. حجرٌ أغبـــرٌ أنـــا وحـــقيرٌ   لا جمالاً لا حكمةً لا مضـــــاءَ
١٢. فلأغادرْ هذا الوجـــودَ وأمضي   بســـــلامٍ إني كرهتُ البقـــاءَ
١٣. وهوى من مكانه وهو يشكو الـــ   أرضَ والشهبَ والدجـــى والسمـــاءَ
١٤. فتح الفجرُ جفنهُ فإذا الطـــــو   فانُ يغشـــى "المدينة البيضـــــاءَ"[1]

[1] ديوان أبي ماضي – دار العودة – بيروت – ١٩٨٢ – ص١٠٠.

تحليل النص

مستويات البنية الشعرية

١ – البناء الفني

إن قراءة تحليلية للنص تكشف عن مكوناته البنائية من حيث بنية الشكل والدلالة فمن حيث بنية الشكل الفنية يعتمد النص بناءً دراميا (مسرحياً) يتناول حدثاً بسيطاً (غير مركب على نمط بنية القصة القصيرة) يتجلى في التمهيد المكاني والزماني يضيء فضاء النص ثم يتطور الحدث ويشرع في التعقيد، حتى يصبح صراعاً مع الذات ونزوعاً إلى التمرد، ولذا فهو نص استبطاني يهدف إلى الكشف عن طبيعة الصراع الداخلي وقواه المتناقضة الذي يستولي على (الحجر) فيحثُهُ على فعلٍ ما، ومن جراء ذلك الفعل نكون أمام نهاية واضحة المعالم ينتهي إليها (الحجر) بفعله وإرادته.

ويتخذ البناء الفني مظهراً آخر يتمحور حول بناء قصصي يتولى الشاعر فيه التمهيد للوحة الشعرية، سارداً حكاية بطلها (الليل) في المقطع الأول (١–٥) بينما يتجه القص الشعري – في المقطع الثاني (٦–١٢) – إلى شخصية أخرى هي (الحجر) لتضيء عتمات عالمها النفسي وصراعها الداخلي من خلال أسلوب (المونولوج) أو الحوار الذاتي، لتتكشف معاناة (الحجر) وصراعه المرير مع النفس ثم يعود الشاعر – في المقطع الثالث (١٣–١٤) ليقص علينا النهاية بصوته الخاص.

أما من حيث تقنية الأداء اللغوي فإنّ النص يتميز ببناء رمزي يسعى إلى ترميز الدلالة الشعرية وتحميلها مضامين ودلالات أخرى، وكأن النص استعارة كبرى تتجاوز معناها اللغوي السطحي إلى دلالة عميقة رامزة فالليل ليس هو الليل وليس الحجر هو الحجر، والرمزية – هنا – يمكن أن توصف بأنها رمزية (خاصة) مقابل الرمزية (العامة) أو (الكلية) التي تؤسس عليها الرموز الأسطورية والدينية والتاريخية وغيرها.

٢ – المستوى الدلالي

أما البناء الدلالي للنص فيمكن ملاحظة انقسامه إلى ثلاث محاور تهيمن عليها ثنائيات متضادة تمثل جوهر الصراع والقوى الموجهة للعلاقة بين (الأنا) و (العالم) وهي كما يأتي:

٢-١- المحور الأول: ثنائية الليل والنهار / السواد والبياض

يستهل الشاعر النص بحدث يثير فضول القارئ ويستحثه على متابعة القراءة، والحدث هو الأنين الذي كان يتسرب من أعماق (المدينة البيضاء) التي نام أهلها وما فيها نوماً عميقاً. فما من كائن يقظ فيها سوى (الليل) الذي يجول بنجومه وسط الظلام الدامس، فهو – وحده – الذي يسمع ويرى، وقد تساحب إلى مسامعه ذلك الأنين الخفي، فطفق يسترق السمع ويطيل الإصغاء، وقد انحنى فوق المدينة يطوّقها بظلامه، شاحذاً سمعه إلى ذلك الصوت الغريب الذي لم يعتد سماعه، مذ بسط عليها ظلامه الثقيل فعمّها الصمت والسكون كان أهل المدينة غارقين في سباتهم العميق وقد غشى المدينة صمت مطبق وسكون كسكون الموتى. فإذا كانت المدينة كهفاً غارقاً في الصمت والظلام والناس نيام كأهل الكهف لا صوت ولا ضوضاء، فمن ذا الذي يطلق ذلك الأنين؟ وبعد تقصٍ وإصغاء طويلين، وجد الليل أن ليس ثمة غير السد حول المدينة، وهو سدّ (محكم البنيان) يمتد وراءه (الماء) ذلك الامتداد الهائل الذي يختزن طاقة الحياة المكبوتة. إن الليل لا يريد أن يسمع صوتاً أو أنيناً أو تململاً، لأن في ذلك خرقاً لنواميسه وقوانينه الطاغية، فحين يخيّم الليل وينشر عباءته السوداء الثقيلة، فكل شيء يجنح إلى الصمت والسكون، ولذا فإنّ الأنين الذي انطلق من مكان ما من نواحي المدينة، كان فعلاً يثير حفيظة الليل ويدفعه إلى استراق السمع وإطالة الإصغاء كي يتحقق مما يخرق نظامه الصارم.

٢-٢ المحور الثاني: وعي الشقاء / شقاء الوعي

كان الأنين من حجر في ذلك السد الهائل قضت عليه الأقدار أن يظل بعيداً عن الأنظار ضائعاً في خضم هذا الوجود المفعم بالحركة والجمال لا يعبأ به الوجود لأنه عديم الفائدة ومن ثم فلا قيمة له، والمحور الثاني هو كشف لدوافع أنين الحجر وسبر معاناته، ورصد لحركة الوعي الباطنة، واتجاهاته، ومن ثم فهو امتداد طبيعي بل عضوي للمحور الأول من النص فهو نتيجة من نتائجه لأن الظلام يعمل على تغييب وجود الكائنات وتشويهه، ومن ثم فإن الوعي الشقي هو مظهر من مظاهر الشعور بالغياب والتشوه، وهذا ما يجسد معاناة الحجر وشعوره المرير بحقيقته الوجودية، ذلك أن الحجر يرى الوجود صاخباً موارا بالحياة والحركة فكل شيء آخذ فيه موقعه في الكون ودوره في حركة الوجود، فالرخام تُصنع منه التماثيل والدر تتنافس فيه الحسان أما هو فيشعر بحقارته وضآلته لأنه موجود على هامش الحياة.

إن الشاعر يترك العنان للسان الحجر ووعيه ليكشف عن عناصر الوجـود السـامي وهي الجمال والحكمة والمضاء، والمضاء هو الفاعلية والقدرة على التأثير في الحياة. إن الشعور بتعاسة الوجـود وبؤسه هو بدايـة وعي الشقـاء الذي يقـود إلـى شقـاء الوعي / المعاناة ومن ثم إلى الفعل الذي يفضي إلى التغيير الذي سيترك أثراً واضحاً في مستوى هذا الوجود. لقد أدرك الحجر ما هو فيه من ضآلة الوجود وبـؤس الحيـاة لا بسببه هو وإنما هي الأقدار التي قد تقضي على الكائن بأن يوضع في غير موضعه الذي يستحق. إن وضع الكائن في غير ما يستحق أو إلغاء دوره في الحياة الذي هو مؤهل له يولد في نفسه معاناة قاسية وشقاءً مريراً، لمن يعي قيمته وأهميته في الوجود. ولذا فـإن أنين الحجر وشقاءه هو وعي (متميز) يجعله مختلفاً عما سـواه مـن (أحجـار) السـد الأخرى، وما عداه من البشر الذين فقدوا وعيهم وأحاسيسهم فناموا قروناً تحت ثقل ظلام (الليل) كأهل الكهف. إن وعي الحجر الشقيّ قد أيقظ في أعماقه إرادة التمرد التي قادتـه إلى فعل شيء ما:

فلأغادرْ هذا الوجـــودَ وأمضي بســـلامٍ إني كرهتُ البقاءَ

٢-٣ المحور الثالث: هدم العدم / بناء الوجود

لقد تمرد الحجر على وجوده العدمي الذي قضت به الأقدار عليه متطلعاً إلى وجـود أسمى، فقد أدرك حقيقته وتحملَ – وحده – مسؤولية اختيـار وجـوده، بينمـا اسـتكان الآخرون ورقدوا كالموتى مستسلمين لبؤس الحياة وضآلتها. إن وعي المسـؤولية تجـاه الذات والآخرين يستلزم فعلاً، وهكذا كان الفعل الهائل الذي أقدم عليـه هـذا (الحجـر الصغير) المفعم بالحياة والباحث عن عوالم أسمى:

وهوى من مكانه وهو يشكو الـــ أرضَ والشهبَ والدجى والسماءَ

إن الحجر الصغير قد أقدم على فعل قد شعر بجدواه بإرادته واختياره فلـمَ الشـكوى إذن؟ أليس ذلك باعثاً على الشعور بالسعادة والاطمئنان لا سيما، إذا كان الفعل نابعاً مـن إيمان عميق ويقين راسخ ؟

إن فعل التغيير وبخاصة حين يكون متعلقاً بالمصير أو مستوى الوجود لابدّ أن يكون ثقيلاً ومؤلماً، لأن الفعل حينها سيكون بحجم الوجود المتوق إليه ومن ثم فإنه قـد يصـل إلى حجم التضحية بالوجود من أجل وجود أمثل. وهكذا كان الفعل، إن الحجر الصـغير

قد هوى وتزعزع وجوده لكنه زعزع الوجود برمته، فانبثق وجود مضيء مشرق من ظلمات عالم كان يغشاه الليل قروناً وأهله نيام كأهل الكهف، واستيقظ الفجر الأبيض بعد أن كان الليل يثقل جفنيه أحقاباً وأحقاباً:

فتح الفجرُ جفنهُ فإذا الطـــــو فانُ يغشى "المدينة البيضاءَ"

إن تمرد الحجر الصغير وانطلاقته قد أحدثت (ثغرة) في سد الوجود المظلم الذي بنته أيادي الأقدار وقضت على (أحجاره) أن تظل مجرد أحجار تملأ فراغاً ما لغايات ليست لها، فتدفق الفجر منها مع الطوفان ليغمر المدينة بضيائه الباهر ويبدّد ظلامها الأزلي.

النص المغلق والنص المفتوح

إن ما يدعو إلى الإشارة إليه أن أغلب القراءات النقدية التقليدية لهذا النص يرى أنه نص فكري، أحادي الدلالة / نص مغلق، يتوخى التأكيد على أن لكل إنسان دوره في الحياة، وعليه أن يقنع به فلا يغادره حفاظاً على انتظام الوجود واستقرار الحياة الاجتماعية ! غير أن هذا التأويل يبدو سطحياً ساذجاً ذلك أن رمزية النص تجعله مفتوحاً لاحتمالات التأويل، فدلالته الشعرية ليست متمركزة في شكله اللغوي، أي بدلالته السطحية اللغوية، وإنما ينبغي تخطيها إلى بنية النص العميقة التي تحتضن المغزى الشعري، ذلك أن المعنى المشار إليه سابقاً قد يكون محتملاً وممكناً لو أن سياقات النص اللغوية اتخذت مسارات أخرى. غير أن توظيف رموز (الليل) و(المدينة البيضاء) ووصف أهل المدينة بـ (أهل الكهف) وسكون المدينة وصمتها المطبق (فلا جلبة ولا ضوضاء) و(المقادر العمياء) وشعور الحجر (بحقارته) و(الفجر) الذي فتح جفنيه كلها توحي بأن قدرية غاشمة قد قضت على أهل المدينة بالسبات الطويل الأمد لأن تشبيه نوم أهل المدينة بأهل الكهف ليس اعتباطياً، فالتشبيه المذكور يتضمن دلالة مزدوجة، وهي الدلالة الزمنية (طول الأمد) والدلالة الكيفية لحالة النوم (النوم القهري) فأهل الكهف لم يلجأوا إلى الكهف بإرادتهم وإنما أرغموا على ذلك بالقوة الجائرة كما أن نومهم في الكهف ليس إرادياً لأنّ الحكمة الإلهية هي التي قضت بذلك حفاظاً على بقائهم بالنوم الطويل كيما تمهد الأوضاع وتتحقق الغاية الإلهية من تلك الواقعة.

إن ثمة مغزىً بعيداً يكمن وراء المحتوى الظاهر للنص، فمقارعة الأقدار لا تكون إلاّ إذا كانت الأقدار ظالمة ومن ثم فلا بد من مقارعة القدر، على نحو ما نلاحظ ذلك المعنى في قصيدة أبي القاسم الشابي (إرادة الحياة):

إذا الشعب يوماً أراد الحياة   فلابد أن يستجيب القدرْ
ولابـــــدّ لليــل أن ينجــلي   ولابدّ للقيـــد أنْ ينكسرْ

وغالباً ما نلاحظ – في الأدب عامة – أن القدر الغاشم هو مصـــدر شـــقاء الإنســـان وعليه ألاّ يستسلم لذلك القضاء.

فإذا كان ميزان عدالة الوجود مختلاً إلى حد يفقد الإنسان فيه إرادته وحريته، فعليـــه أن يسترد حريته – بإرادة مضادة – ليمتلك وجوده ومصيره، وفضلاً عن ذلك فإن ثمـــة فكرة جوهرية في النص لابد من توكيدها لتستقيم دلالات النص ورموزه، وهي أن الســـد الذي يحجب ذلك القدر الهائل من (الماء) الذي يمتد ويتسع كالصحراء، يختزن قوة كفعل الطوفان، إنها قوة الحياة الهائلة الكامنة وراء (السد)، فالسد الذي يعزل المدينة عن الماء المختزن / طاقة الحياة، إنما يهدف إلى إماتتها / حرمانها من الحياة.

إن السد المذكور لا يفصح النص عن أغراضه أو الغرض الذي أقيم من أجله وعمن أقامه، لكن النص يربط بين الطوفان والفجر وهما يتضمنان دلالـــة رمزيـــة واضـــحة، فالطوفان قوة التغيير الكامنة والفجـــر هـــو الحيـــاة، مقارنـــاً بالليـــل (النـــوم/غيـــاب الحركة/السكون) وهي دلالات تتفق مع دلالة (الموت) بمعنى أن أهل المدينـــة (مـــوتى) لأنهم عاجزون عن إحداث أية حركة أو جلبة أو ضوضاء، إنهم أضأل شأناً من الحجـــر لأن الحجر – هنا – يمتلك الشعور/الوعي ومن ثم الإرادة والفعل. أما وصـــف المدينـــة بالبياض (المدينة البيضاء) فإنه يحتمل دلالة الموت المقترنة ببياض الكفن فهـــي مدينـــة مكفنة/ميتة/عاجزة عن الفعل والحركة. وربما احتمل البياض دلالة البراءة فالبياض كثيراً ما يرمز إلى النقاء والخلو من الشر والفساد ومن ثم فهو يميل إلى معنى الضحية البريئة التي لا تستحق ما يحلّ بها من ظلم وأذىً.

ومن هنا فإن الشاعر حين قرن الطوفان بالفجر فإنه يؤكد الدلالـــة الإيجابيـــة لفعـــل الحجر المتمرد على حقارة الوجود وظلم الأقدار.

إن ثمة مستوى دلالياً عميقاً يكمن وراء معاناة (الحجر) الذي قضي عليـــه بالانتظـــام القهري في جسد السد يمكن تلمّسه في وعي (الحجر) حقيقته الوجودية المغيّبـــة، مقابـــل حركة الحياة خارج السد وفاعليتها، إن إدراك الكائن قيمة وجوده بالتفاعل مع الآخـــرين، قد جعل (الحجر) يدرك الفارق الجوهري بينه وبين الأشياء الأخرى التي تمارس إرادتها بحرية لتعبر عن وجودها وإنْ بأفعال مجازية، كالأرض التي (ترشف) الماء والماء الذي (يروي) الحدائق فيرفدها بالحياة، أو تلك التي تشعر بقيمتها بشعورها بحاجـــة الآخـــرين إليها، كالرخام الذي يصنع منها تمثالاً أو الصخرة التي تكون بناء يأوي إليه الأحيـــاء، أو الدّر الذي تتنافس فيه الحسناوات، إنه مغزى الوجود ومبرره الذي يكمن في كون الكائن طرفاً في معادلة الوجود، المغزى الذي يعبر عن تفاعل الإرادات الـــذي يُشـــعر الكـــائن

بجدوى وجوده وضرورته في الحياة عبر شعوره بأنه موجود لغاية كونية متداخلة بين الغائية للذات والغائية للآخر.

إن قيمة الحياة لا تتحقق إلاّ في القدرة على التأثير في الحياة وإثارة اهتمام الآخرين، فالأشياء التي تتراءى أمام وعي (الحجر) تمثل مركز استقطاب وجودي (الجمال والحكمة والمضاء) مقابل غياب قدرته على أن يكون كذلك. وهذا ما عمق معاناته وشعوره المأساوي الذي يكمن في عدم قدرته على إثارة اهتمام الآخرين وهو ما جعل وجوده هامشياً، فما من أحد يعبأ بوجوده المفرغ من أي جمال أو حكمة أو مضاء، وهو مستوى من الوجود يحايث العدم، إنه يجهل غاية وجوده التي تستلزم أن يكون فاعلاً في بناء الحياة، لا أن يصبح عائقاً أمام ازدهار الحياة وإثرائها، بأن يكون عنصراً أو جزءاً من (سدّ) يحجب الحياة عن (المدينة)، لقد قُضي عليه أن يكون (حجراً) في (سد) حجري سخرّه الليل ليبقي (المدينة) غارقة في موتها التاريخي / نومها الكهفي. ولعل هذه واحدة من الدلالات المسكوت عنها التي يبوح بها النص على نحو خفي، فقد كره وجوده المجرد من الفاعلية والتأثير، كما كره دوره السلبي الذي جعلته الأقدار العمياء، عنصراً في فاعلية ظلامية كرسها ليل طويل خيم على المدينة البائسة بظلامه الثقيل قروناً. إن وعي الشقاء بداية لاستيقاظ إرادة تجاوزه وتخطيه نحو عالم أسمى وهذا يتطلب فعلاً جريئاً لا يخلو من مخاطر وتضحيات، لأن الاستلاب إذا كان بلا ثمن، فإن الحرية ثمنها باهض وأليم، وكذلك كان فعل الحجر المتمرد الذي لم يغير فعله وجوده هو فحسب وإنما غيرّ وجود المدينة برمتها بانقشاع الليل واستيقاظ الفجر الذي صاحبه انهيار السد واستيقاظ المدينة من نومها الأزلي، على هدير الطوفان / الحياة المقموعة منذ قرون.

إن الماء / الطوفان يمثل حقلاً دلالياً ينطوي على دلالات عديدة متكافئة ومتضادة، فقد يعني الحياة والتطهير من الخطايا والأثام في الأساطير والحكايات الخرافية في التراث الإنساني وفي الأدب، ولذا فقد جاء الماء / الطوفان عامل بعث وتجدد للحياة، نهاية لليل / الظلام / الموت، مُبشراً بولادة جديدة، ذلك أن فتح الفجر أجفانه، هو بداية حياة مشرقة وانطلاقة يقظة شاملة، أيقظت الحياة وأهل المدينة من سبات طويل ولذا يمكننا القول إن النص من خلال بنيته الرمزية هو سبر لدور الوعي والإرادة في اجتياز محنة الوجود وبؤسه واختراق لظلاميته بفعل التمرد والتضحية.

٣- المستوى اللغوي:

إن المستوى اللغوي لبنية النص الشعري يساهم – على نحو فعال – في تحديد المستوى الدلالي للنص، فهيمنة صيغ معينة على ذلك المستوى لابد أن يكون له مغزىً دلاليّ يساهم في بنية النسق اللغوي العام.

ولذا فإن ملاحظة بنية النص اللغوية تكشف عن ذلك المغزى، فمن خلال تلك الملاحظة يمكننا تحديد الخصائص الأسلوبية للغة النص التي تقسم بنيته اللغوية إلى أربعة محاور لكل محور صيغة أسلوبية ونسق بنائي / نحوي يمثل حركة الدلالة عبر تلك الأنساق:

٣-١ المحور الوصفي:

يتضمن مجموعة الأبيات (١-٥) وهي تتشكل من سلسلة من الجمل الفعلية المتعلقة بالزمن الماضي، والجمل الفعلية، تشير إلى دلالة الحدوث والتغير، بمعنى أن ثمة حركة باطنة خفية لا تخلو من صراع وتناقض بين الليل الذي يسعى إلى ديمومة ظلامه واستمرار بقائه مقابل حركة غير متوقعة، تنثال وسط الظلام وسكون الأشياء. إن المحور الوصفي، يوحي بأن المشهد الاستهلالي للنص – على الرغم مما يرين على سطحه من مظاهر الصمت والسكون المطبق وسط ظلام ثقيل، يبطن ترقباً وحذراً من حدث وشيك، وهو مشهد يقود مباشرة إلى مشهد آخر مغاير في المحور اللاحق.

٣-٢- محور التأمل:

ويشمل سلسلة من الجمل الاسمية في الأبيات (٦-١١) وهي صيغ تتضمن دلالة الثبات والديمومة، وانعدام الفعل/الحركة، وهو ما يتطلبه الوضع النفسي لحالة التأمل ومعاينة الوجود بغية تبلور الوعي والتأهب للحركة المقبلة. إن عملية تأمّل الوجود التي يمارسها الوعي إزاء حياته المقموعة المقيدة، مقابل حركة الأشياء من حوله وفاعليتها في الوجود هي نتاج لمعاناة مريرة كشف عنها المحور السابق، معبراً عنها بالأنين والمعاناة ممارسة نفسية شقية لوجود سُلبت حريته وإرادته في اختيار مصيره وحددّت وضعيته الوجودية على نحو قهري، فالشقاء والألم لابد أن يوقظا الوعي ويشحذاه باتجاه التفكير بالخلاص. وهذا المحور – رغم خلوّه من الفاعلية الظاهرة – لكونه محكوماً بجمل اسمية/تأمل داخلي/ أفعال لا زمانية لأنها أفعال محصورة في فضاء الذات. إنها نمط من الحياة الحلمية التي يرى فيها الوعي ذاته يطوف أرجاء الكون وهو رهين

مضجعه لا يبرحه، إن محور التأمل ليس إلا اختزالاً لأفعال مقبلة أو حالة من حالات إقعاء الوعي لتجميع قواه تأهباً للحظة الوثوب.

٣-٣ – محور الشروع والفعل:

وهو يضم البيتين (١٢-١٣) ويقوم على صيغة إنشائية باستخدام لام الأمر وهو طلب مجازي وليس حقيقياً، لأن الأمر / الطلب الحقيقي هو خطاب بين ذاتين، والإنشاء هنا صادر من الذات وإليها، ولذا فإنّ دلالته بلاغية وليست لغوية / نحوية، بمعنى أن المتفوه قد عزم على الأمر وقر قراره على تنفيذه، وهي مرحلة من مراحل التأهب والاستعداد التام الذي لا يعوزه إلاّ تحديد لحظة القيام بالفعل وها هي اللحظة قد واتت وتحول القرار إلى ممارسة فعلية في الجملة الفعلية (هوى) المعطوفة بالواو على السياق النحوي للجملة الفعلية (كرهتُ) وأقول السياق النحوي لأن الجملة السابقة وأن كانت محكومة بأسلوب الإنشاء إلا أنها من حيث المعنى خبرية، فكأن العبارة في حقيقتها (إني عزمت على أن أغادر هذا الوجود وأمضي لأني كرهتُ البقاءَ).

وإذا تجاوزنا صيغة القص الدرامي من صيغة ضمير المتكلم إلى صيغة ضمير الغائب فإن الترابط النحوي بين هذه الجملة والجملة التي تمثل الانتقال من الشروع إلى الفعل، سيصبح ترابطاً دلالياً /معنوياً واضحاً إذ يصبح السياق (إنه عزم على أن يغادر الوجود ويمضي لأنه كرهَ البقاء وهوى من مكانه ...). والمعروف أن العطف بالواو يشرك الجملة اللاحقة بما قبلها في الحكم بلا فاصل زمني، فالفعلان يقعان في وقت واحد، الأمر الذي يوحي بأن القرار كان نهائياً وحاسماً بحيث لم يفصل بينه وبين الفعل السابق عليه فاصل زمني مما لا يفسح مجالاً للتردد أو التراخي.

٣-٤ – محور التحول والانقلاب:

وهو متضمن في البيت الأخير (١٤) الذي توحي صيغته اللغوية بوجود مساحة زمنية واسعة أعقبت فعل الحجر الذي هوى من مكانه ممهداً مسرح الحياة لاستقبال أحداث جسام وتغيرات جذرية شاملة فقد جاءت الجملة الفعلية المفعمة بالحركة مفصولة عما سبقها، تاركة فسحة زمنية لالتقاط الأنفاس، بعد سلسلة طويلة من الجمل الفعلية والاسمية المترابطة دلالياً وزمنياً.

إن فعل الحجر المتمرد كان فعلاً عنيفاً كعنف الحرية المقموعة ومن ثم فهو لا يخلو من معاناة وألم لأنه تحملَ ما ينبغي على الآخرين فعله، لأنهم كانوا يفتقرون إلى الوعي والإرادة التي تحرك ذلك الفعل لديهم. إنه قد تحمل جسامة ذلك الفعل العظيم الباهظ

الثمن ومن هنا كانت شكواه كل ما في الوجود، غير أنه رغم ذلك كان فعلاً غيرّ معـــالم الحياة وبدّل شكل الوجود، فقد انقشع الظلام وسحب الليل دثاره الثقيل لتنبعث الحياة مـــن جديد وتبزغ شمس فجر جديد بعد أن أثقل الظلام جفنيه، وأندفع الطوفان يطهر المدينـــة من خطايا سباتها الكهفي، ورقودها الدهري المزمن.

الرغبة المقنعة
قراءة في شعر سامي مهدي(*)
(مقاربة نفسية)

قد تخلق الأوضاع الحضارية والاجتماعية الحديثة قيوداً وعقبات كبيرة تحول دون تحقيق الفرد بعض ميوله ونزعاته الحيوية. وإن الفرد إزاء تلك العقبات لا يجد بداً من الاستجابة بأشكال مختلفة من السلوك تهدف إلى الحفاظ على استقرار علائقه بالمجتمع وديمومتها. ومن تلك الاستجابات "الكبت" أو "التأجيل" غير أن تلك النزعات والميول لا تلبث أن تعبر عن نفسها بأنماط معينة من الظواهر وفقاً لطبيعة تلك الميول والضغوط. وتضفي الطبيعة الدينامية للنشاط السايكولوجي المتعلق بالدوافع المكبوتة للأفراد طابع الشخصية الفردية ذات السمات السايكولوجية المتميزة. على أن تلك الدينامية تأخذ مداها الواسع لدى المبدعين من خلال النتاجات الإبداعية التي تكشف الصيغة الاستبطانية مدياتها الذهنية والسايكولوجية العميقة بوساطة الأنماط السلوكية الإشارية اللغوية.

إذا كانت ضرورات الواقع الاجتماعي – الحضاري تدفع بالفرد غير المبدع إلى نهج اتجاهات سلوكية تخضع في معظمها لعملية الكبت أو التأجيل فإن الفنان سيكون في منطقة أكثر تحرراً من تأثيرات المناخ الاجتماعي لقدرته الفائقة على التحكم بدوافعه وميوله التي تواجه معارضة في الواقع أو التي يتعذر التعبير عنها بالصيغ التقريرية المباشرة من خلال "لعبة" اللغة. ذلك أن عالم الفن ليس كما هو عليه عالم "الواقع"، فهو يخضع لقواعد وأنظمة وتقاليد متحررة تنبع بصورة أساسية من جوهر الفعل "المبدع" بوصفه "عقلاً" له القدرة على التأثير أكثر من استعداده الطبيعي للتأثر. ومن هنا تناط بالمبدع مهمات التغيير الاجتماعي وتوجيه مسيرة الثقافة والحضارة نحو أهداف بناءة تسخر لدعم عملية التقدم الإنساني.

إن القدرة على التحكم في الطاقة النفسية المعاقة واستثمارها في العملية الإبداعية هي ما أطلق عليه "فرويد" مصطلح الإعلاء أو التصعيد[1] Sublimation، تلك القدرة التي لا يتسنى لجميع الأفراد بلوغها وتوظيفها في أغراض الحياة الأساسية وإنما ينحصر ذلك في فئة من الناس لها من خصوصية البناء السايكولوجي والثقافي ما يجعل بناء شخصيتها تتخذ أشكالاً وسمات متميزة. وما هو جدير بالإشارة أن "الإعلاء" هو سلوك بديل لدافع حيوي يجد معارضة شديدة من الواقع. ومن ثم فإن الصراع سيتخذ منحنىً تصاعدياً كلما تأخر تحرير الطاقة المكبوتة. ولذا فإن الحل سيتطلب أمرين: إما الاستمرار في كبت الواقع أو تأجيله وإما تجاوز معطيات الواقع وإطلاق العنان للدافع للتعبير عن نفسه بشكل رمزي إن كان الدافع قوياً نسبياً إلى الحد الذي يسمح بذلك، أو

يسفر عن نفسه بشكل إباحي صريح دون إعارة أي اكتـراث للواقـع وقيمـه وقوانينـه الأخلاقية، إذا ما كان عنيفاً. وتتجاذب عملية الإعلاء قوتان متوازيتان من الردع تلعبـان دوراً فاعلاً في مجابهة الدافع، وأعني بهاتين القوتين الردع الأخلاقي الداخلي (الضمير) وقوة الردع الأخلاقي العام المنبعثة من الواقع.

وفي ضوء هذه الوقائع تتحدد اتجاهات السلوك التعويضي على صعيد الفن والحلـم. وإذا تتبعنا الخطوات الأولية المتتابعة لعملية تكون الحلم نجد ثمة تشابهاً إلى حد بعيد بين تلك العملية وعناصر تكون العمل الإبداعي الفني. فإذا كان الحلم ينـتج عـن ائـتلاف عناصر مشتتة من الناحية التاريخية بتأثير الوظيفة الكلية السايكولوجية التي يؤديها الحلم فإن العمل الإبداعي يخضع للسيرورات السايكولوجية والتاريخية عينها. ذلـك أن الحلـم يستمد مادته الأولية من العمق التاريخي المختزن (نشاط الذاكرة) ذلك العمق الذي تتحفز عناصره ومكنوناته بفعل الاستثارات الآنية المتفاعلة مع عناصر شخصية الحالم وسماته الأخلاقية والثقافية والوجدانية الأمر الذي نجده واضحاً وضوحاً شديداً إذا تتبعنـا العمـل الإبداعي وحللناه إلى عناصره الأولية المكونة.

وإذا تتبعنا الامتدادات التاريخية للعناصر المكونة لا سيما في ميدان الشعر وبخاصـة الأعمال الشعرية الكبرى كما في قصيدة كـوليردج المطولـة "كـابلا خـان" وقصـيدة "هيرودياد" للشاعر مالارمية لوجـدنا أن الأحـداث اليوميـة والقـراءات المستفيضـة والمتواصلة لبعض الجوانب الثقافية والأسطورية – إضافة إلى الانفعالات المختزنـة – تكون أهم العناصر التي تدخل في بناء القصـيدة الفكـري، ثـم يـأتي أثـر العوامـل السايكولوجية التي لها الأثر البارز في اختيار الرموز والإشارات التي تنطـوي عليهـا القصيدة والتي تسهم في بناء نسيج القصيدة الداخلي. ولا نجدنا مجانبين الحقيقـة إذا مـا أشرنا إلى أن الذكريات السحيقة والتي قد تمتد إلى مرحلـة الطفولـة بمـا فيهـا مـن استيهامات ونشاطات اهتلاسية معروفة قد تشرئب بأعناقها نحو جـو القصـيدة فتتـرك ظلالها بقوة ما في ثنايا العمل الإبداعي. ونستطيع أن نعزو ذلك الأثر الفعـال لعنصـر الخيال المبدع إلى تلك النشاطات الاهتلاسية ذات السمة الطفولية.

ويبدو ذلك الترابط جلياً كل الجلاء إذا ما أدركنا أن العنصـر الاهتلاسـي التخيلـي (تحقيق الرغبة) يستند إلى مقومات سايكولوجية ثابتة في البناء السايكولوجي الإنسـاني. وإذا كان ثمة تطور أو تغير في تلك المقومات مقترن بنمو الشخصية فهو تغير لا يمـس طبيعة ذلك البناء بل أنه ينتاب آفاقه ومدياته فحسب.

وحالة "الثبات" في النشاط السايكولوجي الاهتلاسي تخدم أغراضاً حيوية بالغة الأهمية بالنسبة للوجود الإنساني، فهي المسؤولة عن الحفاظ على إعادة التـوازن السـايكولوجي بين "الأنا" والعالم إذا ما فقد بسبب التوترات الخارجية وما تثيره من أحباط. فالفرد يُسقط رغباته وميوله المحبطة بأنماط سلوكية متعددة ومختلفة سواء على صعيد الحياة اليوميـة أم على مستوى الفن. وأننا لنجد ذلك في مجمل تفسيراتنا للحيـاة والظـواهر وإصـدار

الأحكام وتوقعاتنا لنهاية حالة من الحالات التي تنال منا اهتماماً ملحوظاً. وقد يقودنا هذا النشاط السايكولوجي إذا ما تعذر تحرير الطاقة الانفعالية أو إيجاد الحل الملائم لموقف من المواقف إلى تحريف الواقع أو إعادة تنظيمه بالصورة التي من شأنها بلوغ حالة التوازن.

وإذا كان "تحقيق الرغبة" يمثل جوهر النشاط السايكولوجي في الحلم وأحلام اليقظة[٢] فإن هذا النشاط لا يعدم تناوله لبعض المظاهر التي تبدو من الناحية الظاهرية بعيدة عن متناول ذلك المبدأ لكنها في النهاية تصب بشكل مباشر في إطار فكرة "تحقيق الرغبة". فالحلم قد يتناول فقط إعادة التجارب المؤلمة فيبدو وكأنه انعكاس وجداني للحياة اليومية. غير أن عملية إعادة الخبرات السابقة إنما هي وسيلة من الوسائل الهادفة إلى السيطرة على المواقف التي فشل "الأنا" في مواجهتها. وعند هذه النقطة تكمن الرغبة في التخلص من الانفعالات ومصادر الألم المرتبطة بتلك المواقف. وتخضع هذه الاقنونة لسيرورة سايكولوجية أطلق عليها التحليل النفسي "مبدأ إجبار التكرار"[٣] الذي يسفر عن طبيعته الدينامية بوضوح في ما يسمى "عصاب القدر"[٤] أي الصدمات الناجمة عن الحياة اليومية.

بيد أن تلك النزعات التي يعبر عنها الحلم في أغلبها لن يقيض لها الإفصاح عن نفسها بالصيغ التلقائية المباشرة وإنما تتخذ طابعاً رمزياً كي يتسنى لها تجاوز منطقة "الرقابة الأخلاقية" أو "الرقابة الخارجية" في حالتي الفن والحلم. أي أن "الأنا" يضطر إلى "تهريبها" من خلال خلعه عليها "أقنعة" تمكنها من "الهروب" والتحقق دون مقاومة. وتتيح لنا تلك الحقيقة إمكانية إدراك العنصر الاهتلاسي الذي يخضع إلى هيمنة النشاط السايكولوجي اللاشعوري الكامن في "النكتة" ذات الطابع الجنسي وفي قصائد الغزل الخليع وفي الأحلام.

على صعيد الحلم، العنصر الاهتلاسي يتخذ مستويات شتى من الوضوح تصل — في بعض الأحيان — إلى حد الغموض المستغلق الدلالة فيما يبدو في أحيان أخرى سطحياً يسير المنال. وتبدو هذه المستويات من الوضوح، ونقيضه، ناجمة عن درجة "لا أخلاقية" الدافع، وما يتبع ذلك من قوة "المقاومة" التي تعترض سبيله نحو التحقيق. وهناك أمثلة لا حصر لها من الأحلام التي تنتمي إلى النمط الثاني. ونكاد نشك في أن أحداً منا لم يرَ تلك الأحلام ولم يدرك مغزاها، غير أن النمط الأول من الأحلام يتسم بتعقيد النشاط السايكولوجي وتفاقم التناقض بين قوى الصراع داخل النفس الأمر الذي يضطر "الأنا" إلى اتباع وسائل دفاعية متعددة كي تتمكن من بلوغ حالة مناسبة من حالات التوازن السايكولوجي.

أما على صعيد الفن — والشعر خاصة — حيث يصبح النص الإبداعي "إسقاطاً" ذاتياً للعالم في ضوء رؤية فكرية معينة أو تعبيراً عن موقف سايكولوجي، فإن النشاط التعويضي الاهتلاسي يبدو جلياً تمام الجلاء في هذا المضمار أكثر من أي جنس من

الأجناس الأدبية الأخرى لأنه أكثرها التصاقاً بالبنية الوجدانية أو الفكرية أو السايكولوجية للمبدع. ومن أجل إيضاح هذه الحقائق سنركن إلى إبراز الميل إلى تلبيــة رغبــة مــن الرغبات التي يطمح المبدع إلى تلبيتها من خلال استقراء بعض النصوص الشعرية ذات الأبعاد السايكولوجية الواضحة المعالم.

وقد استوقفتني قصيدتان للشاعر سامي مهدي لما تنطويان عليه من أبعاد سايكولوجية وما تتصفان به من تكنيك "مسرحة الأفكار" أو ما يسميه فرويد الإخراج المسرحي الذي يمثل واحدة من أبرز الوسائل التي يستخدمها الحلم في عملية الصــياغة وفــي تجســيد أفكاره عن طريق الصورة. وقد انتابني الاحجام – بادئ ذي بدء – وكدت أعــدل عــن محاولتي غير أني استبعدت هذه المقاومة حينما قفزت في ذهني فكرة انفصال الإنســان "اليومي" عن شخصية المبدع حيث يمثل أمام القراء من خلال نصوصه الإبداعيــة فــلا أعتقد أن ثمة ما يدعو إلى ضرورة احجام القراء عن إبداء آرائهم ووجهــات نظــرهم. النقدية لما يقرأون من نصوص. وليس النقد سوى تعبير عن اهتمام القراء سواء أكــانوا نقاداً محترفين أم لم يكونوا كذلك. وأنا أميل إلى هذا المبدأ، وأؤمن من ناحية أخرى، بأن النقد كشف لمضامين كامنة "مستترة" في النص. وقد يخضع ذلك الاستتار إلــى وســائل وطرق مختلفة تتخذ من اللغة ميداناً لها، وكثيراً ما تفلت من انتبــاه المبــدع. المســألة بصورة عامة ليس فيها ما هو ضروري لإخفائه عن معرفة الآخرين. فقد تتجلى بعــض الجوانب ذات الخصوصية الحادة المتعلقة بشخصية المبدع، ومع ذلــك فــإن المبــدع لا عاصم له من الوقوع في دائرة الضوء النقدي ما دام إبداعه موضوعاً ماثلاً للغير.

وقد قادتني هذه الاعتقادات إلى محاولة النظر إلى النصوص التي على وشيجة قويــة بما نحن بصدده من دراسة تطبيقية لبعض النصوص وفق معطيات المنهج السايكولوجي. وفي الحقيقة هناك نصان شعريان للشاعر سامي مهدي الأول "المصعد" والأخر "حلم ولد عاقل جداً" وهما من ديوان "الزوال".

يبنى النص الأول على ظاهرة "الرمز" فيما يستند الثاني إلى مبدأ "الصورة الشــعرية" وكلا النصين ينهج ذات النهج الذي يعبر تعبيراً صادقاً عن تقنيات "انصياغ" الحلم. علــى أن النص الأول الذي يتضمن الرمز ينطوي على أكثر من دلالة. أي أن الرمز يمكن أن يفسر تفسيراً "مادياً" أو "وظيفياً" والركون إلى أحد التفسيرين مرتبط بسياق النص العــام، الذي يبنى عليه أحد التفسيرين. وعليه فإن هذا النص يكون على صلة أعمق بموضــوع لاحق سنتناوله تحت عنوان "التفسير المادي والوظيفي للرمز الشعري" إلا أننا سنناقشــه هنا (أي النص) لانطوائه على العنصر الاهتلاسي التخييلي (تحقيق الرغبة) وهو ما نحن بصدده في هذا المبحث من الدراسة يقول سامي مهدي في قصيدة "المصعد":

صاعد أنا
أو نازل
لست أدري
فما بين حدين من ظلمةِ وفراغ
يعلقني مصعد لا قرار لهَ
بينما يقف الآخرون
هنا وهناك
على ربية
في انتظاري(*)

يستهل الشاعر القصيدة بافتتاحية متوترة "صاعد أنا" تنبئ بشعور واع لحركة الفعل وقوته بيد أن ذلك الشعور ينتابه النكوص والتقهقر حين يفاجئنا تردد الشاعر في ايقانيته السابقة من خلال البيت الثاني: "أو نازل" وتتفاقم حالة التردد حتى تصبح شكاً غائماً لا تتضح معالم الرؤيا فيه من خلال حركة الفعل الهابط نحو المجهول. ان الفعل هنا يفقد حركته واتجاهه في حالة مريعة من حالات الوجوم والقنوط الوجودي في "لست أدري". ان ثمة "فعلاً" و "حركةً" بيد أنهما غير متميزين بل هما مبهمان، يشيران إلى حالة من حالات الوجود العائم في "الفراغ" وكأنهما يشيان بمشهد من مشاهد الحلم المتحرر من معطيات الزمان والمكان. فطبيعة الوجود والحركة المتأرجحة بين الصعود والنزول إنما هما خاويان من أي شكل من أشكال "المعنى" إذ أنهما يمتدان بين حدين من "ظلمة وفراغ". ولكن ماذا تعني الحركة الصاعدة أو النازلة بين ظلمة وفراغ؟ أنهما دون شك تعبران عن غياب معالم الوجود غياباً مطلقاً. فالناس يختفون والأشياء تفقد ملامحها إذ أن كل شيء غارق في العتمة واللاوجود.

غير أن تلك "الغيبوبة" الوجودية سرعان ما تتبدد وتتلاشى فيما يفاجئنا مشهد جديد تلقي فيه حالة استعادة الوعي بظلامها على مسرح الفعل فيفيق الأنا متحسساً طبيعة وجوده في حركة صاعدة نحو "أعالٍ" هائلة، فيما يبدو العالم زاخراً بالبشر الذين يمارسون وجودهم على نحو متفاعلٍ. على أننا نلاحظ ثمة اختلافاً حيوياً في مستوى "الوجود" بالنسبة للأنا و "الآخرين". حيث الأنا "صاعد" يعلقه مصعد لا قرار له بينما يقف "الآخرون" موزعين في أماكن شتى "هنا وهناك" في مستوى "أدنى" وإننا لنجد في هذا المشهد تحولاً واضحاً في تلمس الأنا لوجوده المغاير "لوجود" الآخرين، إنه يدرك "غيريته" إدراكاً واضحاً، تلك الغيرية التي تعبر عن انتخاب "وجودي" غير مبرر كما يشي به جو النص. ولقد استطاع الأنا أن يحدد حركة الفعل الإنساني في وجود الآخرين

المتقاطع مع حركة "وجوده" المتضمنة فعلاً "محايداً". ففي الوقت الذي تبدو حركة المشهد خلواً من أية عاطفة منطلقة من أعماق الذات نحو الآخرين نجد أن أولئك "الآخرين" يختزن وقوفهم وهم "في انتظاره" مشاعر غريبة، كأن الأنا لم يكن على عهد بها. إنهم مترعون بـ "الريبة". وهذا الشعور كما يبدو، متعلق بحالة من حالات "الوجود" التي "ارتقى" إليها الأنا من خلال "المصعد" الذي ليس له قرار. وكأن هذه العبارة تشير إلى الفارق الهائل بين ما أصبح هو عليه إذا ما قورن بمآل "الآخرين". وكأني بالأنا قد أراد تأكيد فكرة "استحالة" قيام المفارنة بينه وبين الآخرين المرتابين منه. غير أن ما يلفت النظر في بداية المشهد الثاني (الحركة الثانية)، أن عملية "الصعود" عبر ذلك المصعد لم تكن نابعة من "إرادة" ذاتية، أي أن ارتقاء الأنا ذلك "المصعد" لم يكن بمحض إرادته بل أنه "معلقٌ" دون أن يعي ذلك. وهنا تتجلى ظاهرة اندماج الشعري بالحلمية المجسدة، فهو لم يعد أكثر من إنسان "معلّق" في مصعد، وصيغة بناء الجملة – هنا – من الناحية الأسلوبية تؤكد هذا المعنى، فالمصعد هو الفاعل والأنا واقع تحت تأثير الفعل. ومن هنا أميل إلى الاعتقاد بأن حركة الفعل – أي الصعود – إنما هي حركة "لاإرادية" والأنا يريد هذا المعنى. أي أنه لم يكن "مخيراً" في عملية الصعود بل هو "مجبر" على ذلك. فهو من هذه الحيثية "معلّق" وهنا تفاجئنا العودة من جديد بعد ازدياد توتر حركة المشهد الثاني، إلى الغياب المفاجئ لملامح وجود الأنا. أي حالة غياب الوعي العميق بذلك الوجود، أما مستوى الوعي الحسي المباشر فما يزال متجسداً بالإحساس بأنه "معلّق" عبر ذلك المصعد.

وإذا تجاوزنا هذه الفكرة فإننا سنكون إزاء حركة ثالثة أو مشهد ثالث لكنه هذه المرة مشهد يختلف جوهرياً عن ذينك المشهدين. فهو يمكن أن نسميه مشهداً "باطنياً" إذ أنه يتجاوز الوجود المحسوس لأولئك "الآخرين" متوغلاً في أعماق نفوسهم وكاشفاً عن سبب وقوفهم وسبب "انتظارهم". أنهم "مرتابون" منه ! ولا ندري سبباً لذلك، إذا ما استقرينا التفاصيل الظاهرة التي تدل عليها بنية النص بشكل عام، اللهم إلا إذا رددناها إلى مشاعر "الحسد" و "الغيرة"، وهذا يعني أن "الآخرين" هم ممن تربطهم بالأنا "علاقات" معينة أو أنه يعرفهم كما يعرفونه.

إن تلك المفارقات التي أشرنا إليها والمستنبطة من سياقات التفاصيل الشكلية للنص تبدو عديمة الجدوى إذا سلخناها عن "الدلالات" العميقة التي تكمن خلف تلك المفارقات، والتي هي أيضاً مدار بحثنا في هذه الدراسة، وإذا حاولنا أن نبني دراستنا لهذا النص، على بدايات واضحة المعالم، فلا بد لنا أن نتساءل – بادئ ذي بدء – ماذا تعني مفردة "المصعد" أو عملية "الصعود" هنا ؟

إن "المصعد" هنا – دون شك – ذو دلالة "رمزية" يشير إلى الميل، أو "الرغبة" في "الصعود" المعنوي، أي الارتقاء في المكانة الاجتماعية أو الأدبية، أنه "التطلع نحو القمة" غير أن تلك "الرغبة" مشوبة ببعض المخاوف والشكوك التي تفعم أعماق الأنا، بيد أنها

رغم ما يعتريها من "مقاومة" فهي ما تزال تلح وتثقل الأنا. ولما لم يكن ممكناً قمع تلك الرغبة أو "كبتها" لزمن أطول ولعدم إمكانية التعبير عنها بصورة سافرة من ناحية أخرى، فقد لجأ الأنا – لا شعورياً – إلى تقنية ذات فعالية كبرى في تمويه تلك "الرغبة" من خلال إسناد "الفعل" إلى "المصعد". غير أن ذلك "المصعد" لم يكن مصعداً كالذي نعهده جميعاً، بل هو مصعد من طراز خاص. فهو "لا قرار له" وهذا النعت يتضمن دلالة خاصة فما من مصعد ليس له قرار. وهنا نستدل من ذلك على المكانة التي "يطمح" الأنا إلى بلوغها من ناحية وإلى "تصوره لـ "الآخرين" ونظرته إليهم. فما دام المصعد لا قرار له: أي أنه يرقى إلى ارتفاع "أسطوري" والأنا "معلّق" به فيما يقف الآخرون، هنا وهناك، فإن أولئك "الآخرين" لا يبدون في نظر الأنا جراء هذا الارتفاع المذهل سوى "أقزام" بل غاية في "التقزم". وهذا ما لم تفصح عنه البنية السطحية – بطبيعة الحال – لكنه يبدو واضحاً من خلال الدلالة العميقة للسياق النصي. وإزاء نظرة "التقزم" التي يكنها الأنا للآخرين، فإنه قادر على اكتناه ما في دواخلهم من مشاعر، وهذا ما عبر عنه بالشعور بـ "الريبة" وهم في انتظاره أي أنهم مرتابون وغير واثقين من عملية بلوغه ذلك المبلغ من "الارتقاء".

لكننا إذا استبعدنا من أذهاننا احتمال وجود فكرة النظرة الدونية للآخرين بوصفهم "أقزاماً" فإن الشعور بـ "الريبة" الذي يجتاح نفوس الآخرين الذين يقفون في انتظاره لا يمكن أن يكون إلا عملية "إسقاط" لما يعتمل في أعماق الأنا. وآية ذلك أنه لما كان مرتاباً من الآخرين فإنه "يشعر" بالضرورة أنهم "مرتابون" منه. وهذا النمط من السلوك إنما هو نشاط دفاعي يلجأ إليه الفرد حينما يكون محاصراً من الآخرين. ويمكن إيضاح هذه الفكرة بإيجاز بالغ من خلال هذه المعادلة (أنه يكرهني تعادل – لاشعورياً – أنا أكرهه".

أما القصيدة الأخرى للشاعر سامي مهدي فهي نص شعري مفعم بأبعاد سايكولوجية عميقة تمتد آفاقها إلى أعماق سحيقة في ذاكرة الأنا، وبعبارة أدق فإنها تنبثق من مخزون ذكروي عالق بمرحلة من مراحل الطفولة. والقصيدة مثبتة تحت عنوان "حلم ولد عاقل جداً" يقول النص:

إذا ما صغرتُ غداً
فأهرب من طيش أمي
وتقوى أبي
وسأغدو إلى حارة
ليس فيها رجالٌ كدودون
أو نسوةٌ كالرجالِ
ولن أتعلم في أيِ مدرسة

بل سأبحث عن لذةٍ لم أغرر بها ذات يوم
وعن لعبة فاتني الدور فيها
فإن فاتني الدور ثانية
فاسرق "كيس الملبس" من بيت عمي
وآكل حتى الملال
وانثر ما تبقى على العابرين
وأفزعهم
....
وسأضحكُ
أضحك
حتى أموت(٦)

إن المضمون العام للنص قد بني على مادة طفلية خالصة. وقد اعتمد في بنائها على تكنيك روائي معروف يتجلى بظاهرة "استحضار الماضي". يفتتح النص بـ "إذا" الشرطية – الظرفية التي تتضمن الدلالة على ما يستقبل من الزمان. وتأكيداً لهذه الدلالة فقد اقترنت بـ "غداً" غير أن "فعل الشرط" كما هو وضعه في البيت الأول من النص يفاجئنا بمفارقة غريبة. فالإنسان يتقدم في السن كلما اقترب من الغد ولا يتقهقر، وهذه المفارقة سوف تجد سبيلها إلى الانحلال والتلاشي إذا ما أعرضنا في تفسيرنا للنص عن المنهج اللغوي وتبنينا المنهج السايكولوجي وهو ما سيتم إيضاحه بعد حين. ويأتي جواب الشرط في البيت الثاني لينبئنا "برغبة" الأنا في الهرب من "طيش الأم" وسلطة "الأب" الصارمة إلى حارة يجد فيها من الحرية والأمان ما يعوضه عما حرم منه في تلك الحارة التي ولد وترعرع فيها. ويبدو أنها حارة كل ما فيها قاس ومرير. فالأب متعصب إلى نظام تربوي يجهد في تطبيقه في تنشئة ولده، والأم قاسية وهي قد فقدت رقة الأم وحنوّها فهي لم تعد إلا كالرجال. ولم تكن المدرسة أكثر حناناً ودفئاً ومبعثاً للأمان.

وجراء ذلك كله لم يتح لذلك "الولد" أن يمارس "طفولته" كما يفعل الأطفال الآخرون، بل إنها كانت طفولة "موجهة" توجيهاً صارماً فقدت بسبب قسوتها ملامح الروح الطفولية المترعة باللهو والعبث واللعب. وبطبيعة الحال فإن روح الطفولة لا تستلم بالسهولة التي يراها الأباء الورعون ولا الأمهات المتشددات ولا المعلمون من ذوي الجدّية الفائقة، بل إنها تختزن في أعماقها و "تكبت" استجابات "مضادة" تتجه نحو الأب أو الأم أو "المدرسة" تسقط في وقت لاحق، على هيئة مظاهر سلوكية متعددة كالتمرد على الأنظمة الاجتماعية أو "المدرسية" أو ضد أفراد المجتمع أنفسهم. وهذا ما نلمحه بجدية ووضوح

في سلوك الولد "العاقل" الذي عمد إلى الهروب "تخلصاً" من واقـــع أصـــبح لا يطـــاق. واستجابة "الهرب" هذه ليست إلا تعبيراً عن روح "التمرد" على ســلطة عائليـــة قاســـية، وتحقيقاً لـــ"رغبة" محبطة أو بحثاً عن "آفاق" أرحب لإقامة مسرح "مفقود" يمـــارس فيـــه "الولد" اللعب وينال كفايته من اللهو. ولن يقف الحال بـــ"الولد العاقل" عند حدود التمتـــع البريء باللعب واللهو الطفوليين فحسب بل إن ميله إلى "العبث" – ذلك الميل الذي "كُبت" بسبب "تقوى" الأب وورعه – ما يزال حاداً وهو متحين فرصته للانطلاق. وها قد واتته الفرصة بعد "عودة" الأنا إلى مرحلة حياته الأولى، أي "الطفولة". وقد أفضى هذا العبـــث الطفولي البريء بهذا "الولد" إلى "سرقة كيس الملبس" من بيت "عمه" الذي قد يكون هنـــا بديلاً للأب أو "رمزاً" له. انه حافز من القوة بحيث تستحيل مقاومته. وإننـــا نســـتطيع أن نتحسس سمة "البراءة" في جميع استجابات "الولد العاقل" السابقة، غير أنها ستتخذ طابعـــاً متميزاً في الأبيات اللاحقة ذا أبعاد سايكولوجة خاصة. "فالولد العاقل" بعد أن يأكل مـــن "الملبس" ما وسعه الأكل (تحقيق رغبة مكبوتة) فإنه سوف "ينثر" ما يتبقـــى منـــه علـــى "الآخرين" أو "العابرين". غير إننا سنصطدم بما هو مختفٍ وراء الفعل: "ينثر" الذي يشير بشكل مباشر إلى روح "المودة والألفة" التي يكنها "الولد العاقـــل" نحـــو "العـــابرين". إن المفاجأة ستصدمنا بقوة حين يطالعنا الفعل "فأفزعهم" الذي يمثل عنصر "العلّيـــة" للفعـــل "ينثر". إذ ذاك تتكشف لنا أبعاد الصيغ الماكرة التي تبلغ ذروتها فـــي حركـــة الأفعـــال اللاحقة "أضحك"، التي تتكرر مرتين لأداء وظيفة سايكولوجية معينة يستهدفها تفكير ذلك الولد.

إن ما قدمناه في الأسطر السابقة لا يكشف لنا سوى المضامين العامة التي تـــتمخض عنها سياقات البناء اللغوي للنص، وهو ما يمثل لدينا المحتوى الظاهر للـــنص الشـــعري الذي لابد أن يقود بصورة غير مباشرة إلى المحتوى الكامن، "فالولد العاقل" قد عانى من حالات "إحباط" متعددة الأشكال والمصادر، وقد أصاب الإحباط دوافع ورغبات حيويـــة لديه، وإن تلك الإحباطات قد لحقتها عمليات "كبت" لتلك الدوافع التي ما فتئت تناضل كي تشق طريقها نحو التحقق أو الإشباع. غير أن الفرصة لم تكن ملائمة حتى شب "الولـــد" عن الطوق ودخل مرحلة "الرجولة" أو النضوج. لكن انطباعات الطفولة و"منغصاتها" ما زالت قوية ونشطة، وما زالت تلح على إزالة "صمام الأمان" الاجتماعي والنفســـي كـــي تنطلق من عقالها ! ولم تجد تلك الرغبات أرحب من مسرح "الفن" الذي تتلاشى – فـــي أجوائه الحرة – جميع القيود والأنظمة الواقعية الصارمة حتى تندفع وتكشف عن نفســـها باتجاهات واضحة كالتي أوضحناها.

وإذا أعدنا قراءة النص فإننا سنكون – إزاء – مفارقة غايـــة فـــي الغرابـــة وإثـــارة للدهشة، "إذا ما صغرت غداً" تلك المفارقة التي بنيت على تناقض فاضح وتعارض لاذع مع قوانين التطور المنطقي للأشياء. ويتفاقم هذا التناقض إذا ما نظرنا إلى العبـــارة مـــن زاوية بنيتها الواقعية، لكن سرعان ما يتبدد ذلك التعارض فتبدو العبارة مقبولـــة إذا مـــا

فسرت تفسيراً سايكولوجياً، فكلمة "غداً" لا تؤدي هنا سوى وظيفة "القناع" أو الحيلة Mechanism التي تستخدمها "الأنا" لتمويه رغبتها الفعلية في "النكوص" أو العودة إلى أحضان "الطفولة" وإظهار تلك الرغبة بالمظهر المبهم الذي يتأتى تفسيره بالجهد العقلي البسيط. وهنا نلتقي بخصيصة هامة من خصائص نشاط الحلم وهي غياب التناسق المنطقي للتفكير الحالم، وهكذا تشق الرغبات والدوافع سبيلها نحو التحقق.

وفي ضوء تلك الحقائق فإن الطاقة المعاقة من الانفعالات المضادة للعديد من الرموز الأساسية المكونة لبنية النص قد تحررت وخفت وطأتها. على اننا يمكننا أن نفهم تلك السيرورة النفسية في ضوء مبدأ "إجبار التكرار" الذي يعمل على إعادة الخبرات المؤلمة التي فشل "الأنا" في مواجهتها، كي يتسنى له إيجاد الحلول الملائمة وفق صيغ وأساليب "جديدة" تتخذ أسلوب الحلم أو أسلوب الفن، وهذا المبدأ يُعد من المبادئ السايكولوجية الفاعلة والموجهة للسلوك الإنساني.

إن ثمة عنصراً أخر يطل علينا من بين ثنايا النص بملامح قوية ليس من اليسير غض النظر عنها، تكمن أبرز مظاهرها في الفعل "أفزعهم" والفعل الأخر المحذوف الذي يلي الفعل السابق، والأفعال اللاحقة في "أضحك" المتكرر مرتين. وإذا أنعمنا النظر في الناحية الدلالية العميقة لتلك الأفعال لا نجد بداً من استخلاص مشاعر "العداء" التي يكنها ذلك "الولد" نحو العابرين والمتجسدة في الرغبة في إيذائهم بالطرق "الطفولية" المعروفة والميل إلى "السخرية" اللاذعة التي تهدف إلى التقليل من شأنهم، وهي سخرية "مضاعفة" ومؤكدة بتكرار الفعل. وهذه المشاعر ليست سوى رد فعل لمواقف "اضطهادية" مارسها بعض المسؤولين عن تنشئة ذلك "الولد" سواء في البيت أم في المدرسة، وقد أسقطت بصورة غير مباشرة على العابرين / عدوان غير مباشر.

وإذا حاولنا أن نضع النصين الشعريين السابقين اللذين أخضعا للدراسة، وأعني بهما "المصعد" و "حلم ولد عاقل جداً" جنباً إلى جنب، فأننا يمكننا التوصل إلى حقيقة واضحة تتيح لنا إمكانية استخلاص بنية نفسية واضحة المعالم تشكل ملمحاً أساسياً من ملامح البنية السايكولوجية للإبداع الشعري تتجلى في فكرتين أساسيتين في النصين السابقين: في "يقف الآخرون .. في ريبة في انتظاري" في قصيدة "المصعد" وفي "أفزعهم .. أضحك أضحك حتى أموت" تلك البنية السايكولوجية التي تشير إلى "الشعور بالاضطهاد" التي تتخذ شكل "الاستجابة الدفاعية" ظاهرياً – أي من الناحية الشعورية – فيما تعبر – بصورة لاشعورية – عن فعل "عدائي" صريح.

إن ثمة ما ينبغي الإشارة إليه وهو أن النص الإبداعي على الرغم من صلته الحميمة المباشرة بشخصية المبدع من حيث كونه نشاطاً ذهنياً رؤيوياً يساهم فيه النشاط النفسي مساهمة فعالة، إلى جانب الخيال الإنفعالي الذي يؤسس بنيته اللغوية بدلالاتها السطحية والعميقة، وهذا يعني أن العلاقة بين المبدع وإبداعه من القوة بحيث لا يمكن تجاهلها وإلاّ "فمن أي قوت يقتات هذا الإبداع (كما يقول إندريه غرين) إن لم يكن من تلك التي تعمل

عند المبدع ؟"[٧] على الرغم من ذلك فإن المبدع غالباً ما يعبر عن العالم الخارجي أكثر مما يعبر عن عالمه الداخلي، وهذا يستلزم التمييز بين الذات "المبدعة" والذات "النصــيّة" على نحو ما يحدث في النصوص السردية والدرامية فالشخصية السردية والدرامية ليست بالضرورة تجسد شخصية المبدع لأن الإبداع في الكثير مــن مظــاهره يخضــع لآليــة "التقمص" التي تتيح للمبدع إمكانية تصوير ملامح الشخصية التي يتمحور حولها العمــل الإبداعي. وليس أدل على ذلك من قصيدة "القناع" التي تعتمد تقنية تعبيرية مستعارة مــن المسرح، كما في قصائد عبد الوهاب البياتي (موت المتنبي) و (محنة أبــي العــلاء) و (مأساة الحلاج) وغيرها وكذلك قصيدتا (المخبر) و(المسيح بعد الصــلب) لبــدر شــاكر السياب التي يهيمن فيها ضمير (الأنا) وهو ما يميز الشعر الغنائي. على أن ذلك لا يعني أن شخصية (المخبر) مثلاً عند السياب بكل مظاهر انحطاطها وتشوهها الإنساني علــى صلة بشخصية المبدع، إلا بقدر ما تقوم به آلية "الاستبطان" السايكولوجي التي يعتمــدها النص ليصور ملامح تلك الشخصية الداخلية بنزعاتها الشريرة وميولها المنحرفة.

إن تلك الحقائق تعيدنا إلى الشخصية "المبدعة" والشخصية "النصيّة" في أعمال ســامي مهدي الشعرية السابقة التي عبرت عن قدرته علــى الاســتبطان والتشــخيص الــدقيق لصراعات نفسية دفينة كشفت عن طبيعتها الدينامية عن طريق آليات دفاعية نفسية أمكن للمنهج النفسي سبر أغوارها وإماطة اللثام عنها.

المصادر والهوامش

(*) نشرت في مجلة (آفاق عربية) بغداد – العدد ٩- أيلول ١٩٩١.
(١) س. فرويد – التحليل النفسي والفن – ص٩١
(٢) مقالنا(الخيال في الأدب و أحلام اليقظة) – مجلة "آفاق عربية" شباط ١٩٨٩.
(٣) س. فرويد – ما فوق مبدأ اللذة – ص٤٣ وما بعدها.
(٤) دانييل لاجاش – المجمل في التحليل النفسي – ص٣٨
(٥) ديوان "الزوال" – ص٩
(٦) ديوان الزوال – ص٢٢-٢٣.
(٧) مدخل إلى مناهج النقد الأدبي – مجموعة من الكتاب – ترجمة د. رضوان ظاظا – عالم المعرفة – الكويت – ١٩٩٧ ص٩٠

بنية التكافؤ والتضاد وآلية الترميز
في شعر نازك الملائكة
(مقاربة في المنهج النفسي / البنيوي)

١ – إضاءة منهجية

هل يمكن للمأساة أن تكون ملهاة في الوقت نفسه؟ وهل يمكن أن يكون الداء دواءً ؟ قد يبدو هذا السؤال غير معقول للوهلة الأولى، لكنه تساؤل له ما يبرره من وجهة النظر السايكولوجية، ذلك أن النص الأدبي بوصفه "فعلاً كلامياً" أو "سلوكاً لفظياً" ظاهراً، يمكن أن يخفي وراءه سلوكاً سايكولوجياً عميقاً، يتخذ من الحافز اللاشعوري محوراً له، وهذه المقولة مجرد فرضية خارجة عن نطاق الأدب، لكنها يمكن أن تضيء نصاً أدبياً فتكشف عن آلياته البنائية التي تتمحور حولها دلالاته السايكولوجية إذا ما تمكنا من اختراق مقاومة النص باكتشاف المبادلات الأساسية المكوّنة لشبكة العلاقات الخفية الكامنة في نسيجه الداخلي.

وإذا استحضرنا الطبيعة الدينامية للنشاط النفسي عند دراستنا عملية إخراج النص الأدبي فاننا نلحظ أن ليس ثمة أديب يمكن أن يكون "حيادياً" من الناحية السايكولوجية ، إزاء نصوصه الأدبية، إذ لابد أن يتسرب شيء من نشاطه "اللاشعوري" إلى أعماق النص في هذا الموضع أو ذاك مخترقاً إحكام القناع الذي يتنكر بوساطته البناء السطحي للنص كاشفاً بنيته الدلالية العميقة على نحو من الأنحاء.

٢ – بنية التضاد – ثنائية الشعور / اللاشعور

تتجلى تلك الظاهرة – اختراق النزعات اللاشعورية قناع النص – بوضوح – في بعض النصوص الشعرية للشاعرة نازك الملائكة التي يحفل عالمها الشعري بالعديد من الآليات السايكولوجية ذات الطبيعة التحولية التي تعمل على نحو خفي ضمن أنساق فنية متقنة من خلال بناء رمزي محكم، غير أن تلك النصوص المقصودة تبدو وكأنها لم تتجاوز دلالتها السطحية بحكم ارتباطها بظواهر موضوعية مباشرة غير قابلة للتأويل. غير أن تتبع السياق الكلي للنصوص واحتواءه يوحي بأنها تبطن تضاداً دلالياً تبلوره أنشطة سايكولوجية "لاشعورية" ذات طبيعة سالبة، والنصوص الشعرية المعنية هي "الكوليرا"[١] ١٩٤٧ و "النهر العاشق"[٢] ١٩٥٤ و "المدينة التي غرقت"[٣] ١٩٥٤.

في قصيدة "الكوليرا" يعبّر النص – من خلالها – عن "التعاطف" مع ضحايا الوبـــاء الذي أهلك العشرات من أبناء الشعب المصري عام ١٩٤٧ يقول النص:

سكن الليلُ
إصغِ إلى وقع صدى الأنّاتْ
في عمقِ الظلمةِ، تحت الصمتِ، على الأمواتْ
صرخاتٌ تعلو تضطربُ
حزنٌ يتدفّقُ يلتهب
يتعثر فيه صدى الآهاتْ
في كل فؤاد غليانُ
في الكوخِ الساكن أحزانُ
في كل مكانٍ روحٌ تصرخُ في الظلماتْ
في كل مكانٍ يبكي صوتْ
هذا ما قد مزّقه الموتْ
يا حزنَ الليل الصارخَ مما فعلَ الموتُ
الكوليرا
في كهف الرعب مع الأشلاءْ
في صمتَ الأبد القاسي حيث الموتُ دواءْ
استيقظ داءُ الكوليرا
حقداً يتدفّقُ موتورا
هبط الوادي المرحَ الوضاءْ
يصرخ مضطرباً مجنوناً
لا يسمعُ صوتَ الباكينا
في كل مكانٍ خلف مخلبُه أصداءْ
في شخص الكوليرا القاسي ينتقمُ الموتْ
....
....
يا شبحَ الهيضة ما أبقيتْ
لا شيء سوى أحزانِ الموتْ

الموتُ الموتُ الموتْ
يا مصر شعوري مزّقه الموتْ

إن ما يواجهنا – للوهلة الأولى – المفردات التي تؤسس بناء النص اللغـوي، وهـي مفردات ذات دلالة سالبة (الأنات، صرخات، حزن يتدفق، بكاء، صـمت مريـر، قلـب ملتهب، داء شرير) فضلاً عن تكرار مفردة "الموت" أو ما يندرج ضمن حقلها الـدلالي (٢٧) مرة، بيد أن تلك المفردات لم تتجاوز بناء النص السطحي، فهي لا تعدو أن تكون مفردات مسطحة مفرغة من أية شحنة انفعالية سالبة، أي أنها مجرد صيغ وصفية باهتة، إن لم نقل "ميتة" غير قادرة على إثارة أية عاطفة، ان تلك الانطباعات هي كل ما يمكـن أن يستشف من بناء النص اللغوي وصوره الشعرية، وهي انطباعـات تثيـر الشـعور بالدهشة والغرابة، إذا ما وقفنا عند بنية النص السطحية، وهذا يعني أن خلو النص مـن الانفعال العميق – رغم تمحوره حول موضوع إنساني ذي طبيعة مأساوية يتعدى حدود الفردي ليشمل مجتمعاً برمته – يشير إلى أن البنية العاطفية – الانفعاليـة للـنص قـد أصابها التحوير أو التشويه بسبب تسرّب نشاط سايكولوجي "لا واعي" عمل على "نقـل" الشحنات الانفعالية من موضوعها الأصل إلى موضوع أخر. وقد حدث ميكانزم "النقـل" تحت تأثير عملية سايكولوجية معقدة لها دور بالغ الأثر في صياغة الأحلام ذات الطبيعة الرمزية، تقوم على بنية التضاد بين "الأنا" و"الأنا الأعلى"(٤). فما يمكن أن يكون منغّصاً لـ "الأنا" يكون ساراً لـ "الأنا الأعلى" ومن ثم فإنه ليس مجانباً للمنطق، القول بأن مـا يسوء "الأنا الأعلى" قد يسر "الأنا". ولعل هذه الحقيقة هي التي تفسّر لنا مبلـغ الخـوف الهائل الذي تعانيه "الأنا" في قصيدتي "الأفعوان" و"لعنة الزمن" وسـتتجلى تلـك الآليـة السايكولوجية على نحو أكثر وضوحاً إذا ما ولجنا فـي فضـاء النصـوص الأخـرى المذكورة – موضوع هذه الدراسة.

أما قصيدة "النهر العاشق" فإنها تنطوي على عنصر المفارقة القائم على جنوح النص لـ "الإيهام" من خلال النص الاستهلالي الذي يتقدمه إذ يصف الفيضـان الـذي اجتـاح مدنية بغداد عام ١٩٥٤ بأنه "رهيب". إن عنصر المفارقة ينبثق من استجابة النص لتلـك الواقعة فإذا كان الفيضان في الأساطير البدائية يمثل الخير والعطاء ووفرة الغـلال مـن ناحية ورضا "الآلهة" على شعبها من ناحية أخرى بحكم المجتمع الزراعي الذي يكـون فيه الماء والزرع مصدر الحياة وديمومة الوجود الإنساني فإن الفيضان في المجتمعـات الحديثة، ليس إلا إيذاناً بالموت الجماعي، وتهديداً خطيراً لحياة الآلاف من بنـي البشـر، فكيف استجاب النص لفيضان دجلة الذي لم يكن سوى مصدر لمأساة إنسانية جماعيـة؟ فلنستمع إلى ما يبوح لنا به النص:

أين نمضي إنه يعدو إلينا
راكضاً عبر حقول القمحِ لا يلوي خطاهُ
باسطاً في لمعة الفجرِ ذراعيه إلينا
طافراً كالريح نشوانَ يداهُ
سوف تلقانا وتطوي رعبنا أنى مشينا
* * *
إنه يعدو ويعدو
وهو يجتاز بلا صوت قرانا
ماؤه البنيُّ يجتاحُ ولاَ يلويه سدُّ
إنه يتبعنا لهفانَ أن يطوي صبانا
في ذراعيهِ ويسقينا الحنانا
* * *
لم يزلْ يتبعنا مبتسماً بسمةَ حبِّ
قدماهُ الرطبتانِ
تركتْ آثارها الحمراءَ في كل مكانِ
إنه قد عاث في شرقٍ وغربِ
في حنانِ
* * *
نحن أفرغنا له أكواخنا في جنحِ ليلِ
وسنؤيه ونمضي
إنه يتبعنا في كلِ أرضِ
وله نحن نصلي
وله نفرغُ شكوانا من العيشِ المملِّ
* * *
إنه الآنُ إلهُ
أوَ لم تغسلْ مبانينا عليه قدميها
إنه يعلو ويلقي كنزهُ بينَ يديها
إنه يمنحنا الطين وموتاً لا نراهُ

من لنا الآنَ سواهُ؟(٥)

٣- بنية التكافؤ – الأنا / الأنا الأعلى

إن النص – على الرغم من انطوائه على بعض المفردات ذات الدلالة السالبة مثل (الرعب – الآثار الحمراء – يمنحنا موتاً) – يعتمد بناؤه اللغوي على مفردات ذات دلالة نفسية إيجابية أو هي موحية بتلك الدلالة مثل (لمعة الفجر – نشوان – لهفان – يسقينا الحنانا – مبتسماً – بسمة حب – حنان – ساكباً من شفتيه قبلاً ...الخ) والمفردات السابقة تخلق مناخاً يوحي بـ "السعادة" و"الانتشاء" إزاء هذا الحدث المدمّر، فالنص حين يصف الفيضان وهو يجتاح الشوارع ويقتحم المنازل تاركاً فيها "آثاره الحمراء" بأنه "لم يزل يتبعنا مبتسماً" إنما يعبر عن رغبة "لاشعورية" فيما حدث. والذي يدعو إلى هذا التأويل هو الاستجابة بـ "لامبالاة" مبالغ فيها يمكن وصفها بـ "موت العاطفة" أو "تخثر الشعور" الذي يصل إلى حد "الموت". إن النص لا يستبعد الموقف العاطفي من الخطاب فحسب بل أنه يبوح على نحو غير مستتر بـ "استبشاره" بوقوع هذه المأساة، الأمر الذي يفضي إلى استنتاج أن ثمة "دافعاً" أو "رغبة" عدائية تنزع إلى التدمير نحو الخارج، إلا أن تلك الرغبة في حقيقتها ذات سمة مركبة تنطوي على تضاد سايكولوجي مبطن بميول "لاشعورية" مرتدة، فالرغبة في تدمير العالم تميل إلى ميل واضح نحو تدمير الذات.

إن الفيضان المدمّر – في هذا النص – ليس إلا بديلاً رمزياً لـ "الأفعوان" و "السمكة العملاقة" في "لعنة الزمن" ذلك أن طبيعة الدافع واتجاهه ما يزالان يحتفظان بملامحهما السايكولوجية المميزة، وليس الفرق بينهما – في ذينك القصيدتين والقصيدة التي نحن بصددها – إلا في شدته أو مستواه الكمّي. فالأفعوان والسمكة العملاقة والفيضان الرهيب ليست إلا رموزاً ابتدعتها المخيلة الشعرية لتكون معادلاً موضوعياً لكوامن لاشعورية مكبوتة، إلا أن الانفعال في النصين الأولين يتسم بكونه أقل عدواناً على الذات مما هو عليه في "النهر العاشق" إذ أنه لا يتعدى الميل العدواني فيه مستوى إلحاق الأذى بالذات بإلقائها في عوالم كابوسية مرعبة متلاحقة، وهو موقف رادع يعبّر عن تزمت "الأنا الأعلى" وتعسفه في علاقته القمعية مع "الأنا" التي لم تكن مستسلمة لذلك العقاب.

ومن هنا يمكن استخلاص وحدة دلالية بين النصوص السابقة في ضوء علاقة التناص بينها مع إمكانية تأويل "النهر العاشق" باندفاعه المدمر على أنه انبعاث جديد للأفعوان بوصفه بديلاً رمزياً لميول سايكولوجية واحدة، أو انبعاثاً للماضي المرير المشحون بذكريات منغّصة تسعى "الأنا" إلى الخلاص منها بأي ثمن، ومن ثم فإننا لا نستبعد أن يكون ذلك الميل رغبة "لاشعورية" في تدمير "الأنا" مصحوبة باستسلامٍ واعٍ لتلك الرغبة:

ولهُ نفرغُ شكوانا من العيشِ المملّ

وهذا الوعي هو الذي يبرّر انتفاء حالة الصراع السايكولوجي بين "الأنا" و "الأنا الأعلى" الأمر الذي أبعد النص عن كل مظاهر الاختلال أو التشوّه في بنيته السايكولوجية، مما أفقد النص عنصره الانفعالي ووسمه بـ "موت العاطفة" كما سميناه في الصفحات السابقة، لأن رغبة "الأنا" أمست في حالة تكافؤ مع رغبة "الأنا الأعلى" وآية ذلك أن الدافع العدواني لم يكن منصباً – في المحتوى الكامن للنص – على تدمير العالم بل إنه يهدف إلى تدمير "الأنا" بوصفه وجوداً "غير مرغوب" فيه. إنه الشعور المتفاقم باللاجدوى واليأس والنزوع إلى الخلاص بإلغاء "الأنا" الذي يقود – لاشعورياً – وعلى نحو مباشر – إلى إلغاء العالم. ولعل تلك الأحاسيس في جملتها نابعة من الشعور بالشقاء جراء الشعور بعقدة الذنب أو الهزيمة العاطفية ذات الجذور الممتدة في أحشاء الماضي، ذلك الشعور الذي لم يزهر إلا رعباً وحزناً ومرارة.

٤ – الخلاص التكفيري / الإلغاء المركّب

إن الشاعرة طالما جاهدت – في أعماقها – للخلاص من كابوس الذكريات التي ما فتأت تلاحقها، متخذةً أشكالاً عدّة، فمرّةً تبدو غولاً يلاحقها أو سمكة هائلة تسد عليها الدروب وتحاول افتراسها، وتنحو أحياناً إلى أن تكون دافعاً من دوافع البحث عن عوالم بعيدة غارقة في الخيال (هروب غير واعٍ) أو تتخذ شكل أحلام يقظة (هروب واعٍ). وفي ضوء تلك المعطيات فإن صورة الموت الجماعي والخراب الشامل الذي تجلى في اجتياح الفيضان المدينة لم تكن سوى مشهد "ميت" أو "مطلق الحياد" لا يتضمن إلا الإحساس بالنشوة والسعادة واللهفة للقياه، ولم يكن ذلك الشعور إلا انعكاساً لرؤية النص لهذا "الكائن الغريب" على أنه يحقق الخلاص من ثقل ذكريات الصبا وبشاعتها:

إنه يتبعنا لهفانَ أن يطوي صبانا
في ذراعيه ويسقينا الحنانا[٦]

ويحرّر النفس من ثقل كابوس الرعب الذي يطبق عليها:

طافراً كالريحِ نشوانَ ، يداهُ
سوف تلقانا وتطوي رعبنا أنى مشينا[٧]

وتتجلّى نزعات "الأنا" العدائية المرتدة إلى الداخل في الخلاص من خلال الموت "التكفيري" جراء الشعور بالاكتئاب الذي يضفي بصورة دائمة على الحياة طابعاً سوداوياً وظلامياً، على الرغم مما يخيم على المقاطع الأخيرة من النص من أجواء ميتافيزيقية أو أسطورية تتشح بوشاح ديني– صوفي في تعاملها مع ذلك "الكائن المدمّر" الذي يصبح عاشقاً يلف ذراعيه حول "أكتاف المدينة" وينشر "قبلاته الطينية" التي تغطي المراعي والحقول، وهو "إله" تتقرّب إليه الذات من خلال طقوس عبادية تسميها "صلاة":

ولهُ نحن نصلّي(٨)

ولكن ما هو سر تأليه ذلك الكائن – الغول الذي لا يجلب بمجيئه إلا الدمار والموت؟ إن "الموت" أو "تدمير الأنا" هو اللحظة الوحيدة التي تشعر "الأنا" البائسة وهي غارقة في خضم شقائها بسعادة أبدية، فهي إزاءها تشعر أنها قد تخلصتْ من عبء الحياة الثقيل وامتدادها الذي لم يورث إلا الملل واليأس والاكتئاب، ولذا فهي تستبشر بقدوم ذلك "الإله المدّر" وتصلّي له:

وله نفرغ شكوانا من العيشِ المملّ(٩)

ولعل تفاقم الميول العدوانية المفعمة بالمشاعر السوداوية هو الذي يفسر إيغال "الأنا" إلى مستوياتٍ سحيقة من الوهم أو "التوهم" فهي لم تقف عند تصوراتها لذلك "الإله" القاتل بوصفه كائناً مترعاً باللهفة والحنان والابتسام والوداعة، بل إنه وحده القادر على "تطهير" المدينة المفجوعة من خطاياها:

أولم تغسل مبانينا عليه قدميها؟(١٠)

إن الدلالة السايكولوجية العميقة للنص تتجلى من خلال البنية النحوية الأسلوبية التي اعتمدها الخطاب باستخدام صيغة الاستفهام الإنكاري الذي يؤكد الإيمان – حد اليقين – بفكرة الخلاص من خلال الموت "التكفيري" الذي يجتاح العالم برمته، والذي عجزت "الأنا" عن إحداثه، فمن يحقق لها ذلك التطلع؟ ومن هو القادر على اهلاك المدينة بمن فيها؟

مَنْ لنا الآنَ سواهُ؟(١١)

إن "الأنا" وكأنه – إزاء استيقاظ وعيه – قد شعر باهتراء القناع الذي تختفي وراءه رغبته اللاشعورية فعدل عن الحديث عن "الإله" القاتل الذي أطفأ الميل السادو – ماسوشي إلى الانتقام المركّب فعاد ليتحدث عن الضحية "المدينة التي غرقت" غير أن البنية الشعورية ظلت محتفظة باستجابتها الوجدانية المحايدة إزاء "المأساة" فلم تتضمن أيمّا انفعال وإنما عمدت إلى أسلوب التصوير الفوتوغرافي وكأنها إزاء مشهد لطبيعة جامدة وليست إزاء مشهد مأساوي لعالم إنساني مترع بالخوف والموت والخراب، فهي تصف المدينة بأنها كانت تجيش بالحياة و "تضحك للشمس كل صباح" و "كانت منازلها المرحات تلاقي القمر" "بنوافذها الضاحكة" ولكن حين داهمها الخراب "ومدّد رجليه في أرضها" انقلبت حياتها رأساً على عقب، فقد انهدّت المنازل وانهارت سقوفها وتداعت شرفات الحب الصغيرة فلم يبقَ إلا (الدجى وصفير الرياح) والموت الذي التهم كل شيء:

وجاء الخرابُ وسار بهيكلهِ الأسود
ذراعاه تطوي وتمسح حتى وعود الغدِ

* * *

أسنانهُ الصفرُ تقضم باباً وتمضغُ شرفهْ
وأقدامه تطأ الورد والعشب من دون رأفهْ

* * *

وسار يرش الردى والتأكُّلَ ملءَ المدينةْ
يخرّب حيث يحلُ وينشرُ فيها العفونهْ(١٢)

غير أن النص لم يكن "مرثية" لتلك المدينة المفجوعة كما يبدو من الملاحظة الاستهلالية، وإنما كان "تشفياً" منها وهي في أشد حالاتها ضعفاً، ولعل هذه الدلالة، تتجلى خلال صور التجسيد التي أسبغت على الفيضان المدمّر، فهو يجيء ناشراً الموت والخراب و "يبصر" نواحَ البيوت على بعضها و "يحدّق" و "يصغي" إلى صراخ أهل المدينة المذعورين ولأصوات تداعي السقوف والشرفات وارتطامها وتحطّمها و "يرسلُ عينيه في نشوة" ليرى الأبنية التي "تركع في هوانٍ ذليل" ثم يسير "يرش الردى" في الطرقات والبيوت و "يرسل ضحكته العصبية ملء الفضاء" وما أن يحين الصباح حتى يشعر ذلك (الغول) بأنه قد استنفد غضبه وأشبع نهمه في الموت فيتساحب متثاقلاً ليختبئ عن "الأعين" في "مستنقعات فساح".

إن الشعور بالغبطة والبهجة الذي كشف عنه لا شعور النص المصطبغ بالميول التدميرية عبر تناقضات بنيته السطحية و (الفيضان) ذلك (الإله المخلّص) من (الحياة المملة) و (الغول) القاتل، لم يكن – كل ذلك – إلا اختباراً "إسقاطياً" لنوازع مكبوتة مسكوت عنها ضد عالم مسكون بأناس أقل ما يمكن أن تصفهم نصوص أخرى بأنهم "خاوون" من أية عاطفة أو مشاعر[١٣] عالم تحتقن سماؤه بسحب ذكريات قديمة سوداء، تلحّ "الأنا" على الخلاص منها بأي ثمن، إنها راغبة في الغرق وليكن حينها الطوفان وها قد واتتْ اللحظة وكان الطوفان فغرق كل شيء. إن الطوفان قد زرع موتاً ولكنه لم يكن موتاً كلياً، فالمدينة قد "دُمّرتْ" لكنها لم "تمت" والمدينة ليست إلاّ رمزاً لـ "الذات" التي كانت مغمورة بالسعادة والهدوء، لكن الكوارث العاطفية والقدرية قد أحالتها إلى "خراب".

إن الكوارث ذات الطبيعة العاطفية والقدرية هي التي كرست في أعماقها تراكمات هائلة من الانفعالات السالبة المكبوتة التي تسببت في أعراض سايكولوجية مؤلمة حددت الصور والأخيلة الرمزية وفتحت فضاءات إبداعية مميزة لتجربة شعرية ممتدة على مدى أكثر من ثلاثة عقود من الزمن حتى عام ١٩٧٧.[١٤] ولعل "الكوليرا" و"الفيضان" هما المعادل السايكولوجي لدوافع الإلغاء أو التدمير المركبة (المتجهة نحو الخارج والمرتدّة) أي (نوازع سادو – ماسوشية/إلغاء العالم=إلغاء الأنا) التي تعمل في نسيج النصوص الشعرية – موضوع الدراسة – إنه الوباء الذي زرع الموت في كل مكان شأنه شأن الفيضان الذي اجتاح المدينة ومزّق أوصالها ولم يترك سوى الحطام والأشلاء المتناثرة وسط الطين والأوحال فما الذي تبقى للمدينة / الذات؟ لم يبقَ:

سوى الموتِ والملحِ في كأسِها[١٥]

إن المتتبع لأعمال نازك الملائكة الشعرية يلحظ أن "الكوليرا" و "الفيضان" في هذه القصائد لم يكن إلا انبعاثاً سايكولوجياً لرموز اعتمدتها الشاعرة في إنتاج نصوص سابقة في ديوانيها "شظايا ورماد" و "قرارة الموجة" مثل "صراع" و "عندما انبعث الماضي" و "الأفعوان" و "قبر ينفجر" و "الخيط المشدود في شجرة السرو" التي تنطوي على رغبة واضحة في تدمير "الأنا" من خلال موت الفتاة المعشوقة الذي لم يكن سوى نزوع "سادو – ماسوشي" ينطوي على رغبة عدائية مزدوجة – إيذاء الأنا وإيذاء الآخر أو معاقبة الاثنين معاً. وليست نصوص "لعنة الزمن" و "سخرية الرماد" و "السلم المنهار" من ديوان "قرارة الموجة" ببعيدة عن تلك الأجواء الكابوسية ذات النزوع العدواني التكفيري.

٥- قناع الموت الإسقاطي وآلية الترميز

إذا أعدنا قراءة النصوص الثلاثة مجتمعة فاننا نلحظ أن ثمة ثغرات ذوات منحىً سايكولوجي سالب، تنتاب بناءها السطحي، أمكنت الدوافع والنزعات اللاشعورية من التسرب من خلالها والتعبير عن طبيعتها السايكولوجية ففي نص "الكوليرا" لم يتمكن "الأنا" من إحكام قناعه الرمزي مما أتاح لبعض تلك الدوافع اختراق ذلك القناع، ويمثل ذلك الخرق "إسقاطاً" لا شعورياً من الذات النصية على مصدر الموت وهو وباء "الكوليرا" فأصبح ممكناً لهذا الوباء أن يؤدي الدور الذي لم يتمكن "الأنا" من أن يلعبه بسبب وجود مقاومة سايكولوجية قوية ناجمة عن رقابة "داخلية" ولعل هذا هو السبب الكامن وراء استخدام القناع السايكولوجي لتبرير انطلاق تلك الدوافع من مكمنها، وإلا كيف يمكن أن يكون هذا الموت الجماعي "دواءً" ؟ وبمعنى آخر هل أن ذلك الوباء هو "دواء" من منظور الضحايا أم من وجهة نظر النص ؟ وكيف يمكن لهذا الموت أن يكون "منتقِماً" وممّ "ينتقم" ؟ ولماذا؟ يقول النص:

في صمت الأبد القاسي حيث الموتُ دواءُ:
أستيقظ داءُ الكوليرا
حقداً يتدفق موتورا
في شخص الكوليرا القاسي ينتقمُ الموتُ

إن تلك المفردات تبدو مشحونة بإسقاطات ذاتية محض لا علاقة لها بضحايا الوباء، إنها الرغبة في "التماهي" identification مع مصدر المأساة التي اجتاحت المدينة، الأمر الذي أباح لذلك الوباء التعبير عن "الذات" وإفراغ شحناتها الانفعالية المكبوتة في جسد ذلك العالم الذي أجهد "الذات" وأنهكها فأمست مهللة للموت لأنه "دواء" أي خلاص من معاناة ثقيلة.

وتعمل الآليات السايكولوجية السابقة في النصين الآخرين، إذ يتجلى الدافع التدميري الموجه إلى الخارج بوضوح من خلال الاستجابة "الابتهاجية" للمأساة التي أحاقت بالمدينة، الأمر الذي يوحي بتحقق فكرة "التماهي" بمصدر الموت الجماعي "الغول" في النص الثاني والثالث الذي حمل ملامح "الذات" السايكولوجية وتلبّسها، ذلك أن الذي حدّق في المدينة وأصغى إلى الصرخات الأخيرة:

وأرسل عينيه في نشوة يرمق الأبنيهْ
وقد ركعتْ في هوانٍ ذليل بلا مرثيّهْ

ليس "الغول" القاتل وإنما هو "الذات" التي تتكدّس في أعماقها نوازع مدمرة نحو ذاتها ونحو عالمها المحيط بها، والتي استطاعت من خلال قناع "الغـول" أن تـتخلص مـن تراكماتها الانفعالية التي امتصتها المدينة بـ "موتها". ولم يبق أمام "الذات" إلا أن "ترسل ضحكاتها العصبية" بعد أن انطفأت فيها شحناتها المدمرّة التي أحالـت المدينـة "جثـة" هامدة.

إن ثمة ما يعزز ما أمكن استخلاصه من دلالات مشتركة كامنة في النصوص السابقة تتعلق ببعدها الزمني، فالنص يمهد لظهور "الغول" المعـادل الموضـوعي – الخرافـي للفيضان بإرخاء الليل سدوله على المدينة واحتوائه إياها بظلامه الشامل إذ:

يهبُّ الخرابُ ويضحكُ نشوانَ بين الحفرْ

ويمثل الليل مسرحاً واسعاً لذلك "الوحش" الذي يدمّر كل ما يقف في طريقـه تغمـره النشوة والسعادة، وما أن يحين الصباح حتى يكون الغول قد حقق رغباتـه فـي تـدمير المدينة فيتساحب ثقيل الخطى إلى "مكمنه":

ويأتي الصباحُ ويختبئِ الغولُ في مكمنِ
وتخفيه مستنقعاتٌ عن الأعينِ

إن ارتباط ظهور "الغول" أو "الكوليرا" في الليل واختفائه في الصباح يوحي على نحو من الأنحاء بالطبيعة الحلمية التي تسم مناخ تلك النصوص وأفكارها وصورها الشـعرية التي تتخذ طابعاً حسياً – تشخيصياً لأفكار وهواجس تقود إلى استنتاج أن بنية النصوص الدلالية أعمـق صلة وأنـها (أي النصوص) تقترب في دلالتها من نصـوص شـعرية أخرى ذات بنى رمزية مفعمة بأجواء كابوسية مسيطرة كنصيّ "الأفعوان" و"لعنة الزمن" خاصة التي تشهد انثيال شبح "السمكة العملاقة "عند الغروب، أي عند حلـول المسـاء، فالدلالة السايكولوجية العميقة لليل – الظلام، قد توحي بغياب الرقابة بمستوييها الـداخلي والخارجي (الأنا الأعلى – المجتمع) وهذا الغياب يفضي إلى "حضور" الدوافع والرغبات المكبوتة وتحريرها، ومن ناحية أخرى فإن تقهقر الظلام وبزوغ الضياء يوحي باستيقاظ الرقابة الذي يفضي – حتماً – إلى تراجع الدوافع والرغبات وانحسارها أو ارتدادها إلـى الأعماق اللاشعورية:

وتخفيه مستنقعات فساحٌ عن الأعينِ

إن "الأعين" هي البديل الرمزي للرقابة الداخلية وليس المستتقع إلا مرادفاً لـ "اللاشعور". واللافت للنظر أن الأعين تتكرر في نصوص عديدة للشاعرة منها "لعنة الزمن" التي ترد فيها "الإحداق النهمات" التي ترصد العاشقين و "صلاة الأشباح" إذ "يحدّق" الرجل المنتصب أبداً بأعين رهيبة تطارد الأشباح أو من يخرج عن موكب الأشباح الذي يساق بالعنف إلى "صلاة" قهرية.[١٦] ومن ثم فإن المستنقع يمكن أن ينطوي على دلالة وظيفية وليس مادية (حرفية – موضوعية) فما من مستنقع يمكن أن يحدث "فيضاناً" يغرق مدينة برمتها، وإذا كان النهر الذي وصفه النص بأنه "عاشق" هو مصدر ذلك الفيضان المدمّر فمن المنطقي أن يرتد ذلك الفيضان / الغول إلى النهر نفسه لا إلى مستنقع أو مستنقعات.

إن ثمة أكثر من فجوة تنتاب البنية اللغوية لهذا النص توحي بأن النص كان منهمكاً "لاشعورياً" في التعبير عن كوامنه اللاشعورية أو أنه – في أقل تقدير – لم يستطع أن يتخلص من الذاتية المهيمنة على أجواء التجربة الشعرية، فالمفردات "تصحو" المسندة إلى المدينة و "ظمأى" التي تصف حال المدينة إبان صحوها و "أمسها" المضاف إلى المدينة في قولها:

وتصحو المدينة ظمأى تبحث عن أمسها
وماذا تبقى سوى الموتِ والملحِ في كأسها

كل تلك المفردات تبطن دلالة سايكولوجية عميقة مغايرة – تماماً – لدلالة النص السطحية. فما كان لمدينة "غرقى" طوال الليل أن تشعر بالظمأ وهل يمكن لمدينة مدمَّرة أن تلعق جراحها البليغة الحاضرة كي تقلّب صفحات أمسها باحثة عن ذكرياتها وماضيها الآفل؟ إن الصياغة الأسلوبية لهذا المقطع من النص، تكشف عن شفافية القناع الذي عمد النص إلى التستر وراءه ليجسّد مأساة "ذاتية" لا معاناة موضوعية يعيشها العالم !

إن النصوص السابقة تكشف بوضوح عن إحدى آليات النشاط السايكولوجي اللاشعوري التي يخضع لها السلوك الإنساني الذي تحكمه سيرورات نفسية ذات طبيعة انفعالية سالبة، ويندرج في إطار تلك الآلية أنشطة دفاعية أخرى ورد ذكرها في صفحات سابقة من هذه الدراسة، من أهمها "الإسقاط" و "التماهي" وأعني بتلك الآلية ما يسميه سيجموند فرويد "التكوين العكسي" وهي آلية مرتبطة بدفاعات الأنا ضد الشحنات اللاشعورية المكبوتة ذات النشاط الدينامي الفعال. فعن طريقها تستطيع "الأنا" التخلص من تلك الشحنات الانفعالية المنغصّة بتحريرها من خلال إلباس تلك الدوافع والميول أقنعة تمنحها القدرة على اختراق مقاومة "الأنا الأعلى" إذا كانت الدوافع ذات طبيعة أخلاقية (محرمات ذاتية أو جمعية)، أو مقاومة "الأنا" إذا كانت الدوافع تزعزع استقرارها أو وجودها البايولوجي. وتتجلّى تلك الأقنعة – في الحياة اليومية – بمظاهر

السلوك المزدوج أو المتناقض بين القول والفعل، فقد يبدي شخص ما رقة عاطفية مبالغاً فيها ولكن يكمن وراءها دافع عدواني مبطن أو كراهية دفينة، وقد يظهر التزاماً أخلاقياً "لفظياً" لكنه يبطن ميولاً منحرفة على المستوى نفسه، أما على صعيد الأدب فإن ذلك التناقض أو الازدواج يتجلى في هيئة رموز وصور شعرية تختفي وراءها دلالات نفسية عميقة، تتناقض مع الدلالة السطحية للنص.

وعلى الرغم من أن العمل الإبداعي يخضع – في أغلب نشاطه – إلى عملية ذهنية واعية، إلا أن النص لن يكون مكتملاً من حيث "الترميز" أو "التغريب" لأن النشاط اللاشعوري لابد أن يتسرب إلى ثنايا النص فيترك آثاره هنا وهناك دون وعي المبدع، وهذه الظاهرة هي ما سميناه "الثغرات" النصية، وهي ليست كذلك من الناحية الفنية، وإنما من الناحية البنائية السايكولوجية، فالنصوص السابقة – موضوع الدراسة – هي نصوص مكتملة من الناحية الفنية إذ يحكم بناءها وحدة عضوية متماسكة في نسيج بنائي محكم يعتمد صوراً شعرية مفعمة بالحركة الباطنة رغم الهدوء السطحي الذي يرين على ظاهر بعضه كالنص الأول الذي تمحور حول بنية سردية – درامية ناضجة، فيما اعتمد النصان الآخران بناءً سردياً متقدماً، وهذه ظواهر فنية خارجة عن نطاق منهج هذه الدراسة.

المصادر والهوامش

(١) ديوان شظايا ورماد – دار العودة – بيروت – ١٩٧١ – ص٧٥.
(٢) ديوان شجرة القمر – دار العلم للملايين – بيروت – ١٩٦٨ – ص١٣٥
(٣) المصدر السابق – ص١٣٩.
(٤) يرى فرويد أن الشخصية تؤلفها ثلاث قوى نفسية هي: (الأنا) Ego الذي يمثل الشخصية الواعية أو الجانب الواعي / الشعوري في الشخصية وتتميز بكون العمليات النفسية فيها ذات طبيعة شعورية / واعية وهي تنظم علاقة الكائن بالعالم الخارجي، وتخضع لتقاليد المجتمع وقيمه، و(الأنا الأعلى) Super Ego وهو يمثل الرقابة الأخلاقية أو ما يعرف بالضمير ويتشكل خلال السنوات الخمس الأولى من الطفولة المبكرة بفعل نظام العائلة التربوي والأخلاقي، وهو بصورة عامة يمثل سلطة الوالدين وإلية يعزى الشعور بالذنب وما يصاحبه من مشاعر مؤلمة، و (الهو) Id وهو مكمن الدوافع البايولوجية والرغبات والميول المكبوتة بفعل الرقابة الأخلاقية الذاتية وعمليات التطبيع الاجتماعي، فالدافع أو الرغبة المكبوتة إذا كانت متعارضة مع القيم والمثل الأخلاقية الفردية أو الجمعية فإن إشباعها يواجه مقاومة الرقابة الأخلاقية الأمر الذي يجعل (الأنا) تعاني صراعاً نفسياً بين نشاط الدافع أو الرغبة والقوة الأخلاقية الكابتة. وقد يتحقق الدافع المحرّم بشكل رمزي إذا كان قوياً غير قابل للكبت Reppresion من خلال الأحلام أو الفن أو زلات اللسان والقلم أو عن طريق النكتة، وهي بمثابة أقنعة تسرب (الأنا) دوافعها ورغباتها عبر الرقابة الأخلاقية.
(٥) ديوان شجرة القمر – مصدر سابق – ص١٣٥-١٣٨.
(٦) المصدر السابق – ص١٣٦.
(٧) المصدر السابق – ص١٣٥.
(٨) المصدر السابق – ص١٣٦.
(٩،١٠) المصدر السابق – ص١٣٦.
(١١) المصدر السابق – ص١٣٨.
(١٢) المصدر السابق – ص١٤١-١٤٢.
(١٣) ديوان قرارة الموجة – قصيدة (إلى العالم الجديد) – ص٥١.
(١٤) وهو تاريخ صدور ديوان الشاعرة (يغير ألوانه البحر) عام ١٩٧٧ الذي مثل تحولاً واضحاً في رؤية الشاعرة إلى الحياة، إذ اتسمت بالاستقرار والهدوء النفسي، وكذلك ديوانها الأخير (للصلاة والثورة) الصادر عام ١٩٧٨.
(١٥) ديوان شجرة القمر – ص١٤٣.
(١٦) لمزيد من الإطلاع على الدلالات الرمزية في شعر نازك الملائكة يراجع للكاتب رسالة ماجستير مخطوطة تحت عنوان (الرمز في الشعر العراقي المعاصر– روّاد الشعر الحر) – جامعة البصرة كلية الآداب ١٩٩٠.

القسمُ الثالث

قراءةٌ في فكر الحداثةِ النقديّ

النظريةُ والمنهج



الأسس الفلسفية للنقد الجديد
الشكلانية – البنيوية – التفكيكية

إضاءة – جدلية اللغة والفكر والنص

إن الركون إلى منهجية ما لتفسير أية ظاهرة إنما يعتمد على طبيعة تلك الظاهرة والمرجعية الفلسفية التي يقوم عليها ذلك المنهج، وإذا كانت هذه الحقيقة تصدق – جزئياً – على ميدان البحث في العلوم الطبيعية لما تتمتع به من موضوعية تامة، فإنها تصدق – على نحو مطلق – على مجال العلوم الإنسانية وبخاصة مجال الدراسات الأدبية وغيرها من الفنون التعبيرية التي لا يمكن تجريدها من تأثيرات الشخصية التي أبدعتها، غير أن تلك الحقيقة سوف تفقد قدراً كبيراً من صدقها وموضوعيتها إذا ما طبقت على الإنتاج المادي المحض الذي هو نتاج فعل إنساني أيضاً. ولهذا فإن الأسس التي تنطلق منها نظرتنا إلى العمل الأدبي – في ضوء علاقته بالمبدع – ينبغي أن تختلف عن الأسس التي تقوم عليها رؤيتنا للأعمال غير الأدبية، كإنتاج الأواني والأثاث والمنتجات على اختلاف أصنافها – من المستوى الحضاري لكل عصر من العصور، ومن ثم لا يمكننا استبعاد آثار الشخصية الفردية المنتجة بشكل نهائي عن فهمنا لتلك الأعمال – ذلك أن العمل الأدبي – أياً كان الوضع الحضاري الذي أسهم في تشكيله – لا يخلو من بصمات إنسانية ذات طبيعة نزوعية على صعيد البنى الفكرية والنفسية والجمالية.

ولهذا فإنه يمكن القول – بيقين تام – أن العمل الأدبي المطلق الحياد – لا وجود له في أية حضارة إنسانية، إذ لا يمكن أن ينفصل ذلك العمل – بأي وجه من الوجوه – عن تأثيرات الشخصية المبدعة، فالفن والأدب خاصة هو (رؤية مركزة – كما يقول بيركلي – وهو يهدف ... إلى الإمساك بقوام الحياة ويقوم بإيصاله كلياً)[1].

إن إغفال تلك الحقيقة من شأنه أن يثير مشكلات غاية في التعقيد أمام المنهج اللغوي (العلمي) في دراسته للنصوص الأدبية، وهي مشكلات منهجية تتعلق بالانحياز النظري المذهبي المتعصب وليس بالتعقيد الموضوعي للظاهرة المدروسة، ولعل أبرز تلك المشكلات مشكلة العلاقة بين اللغة والفكر، التي جسدت – عبر ذلك المنهج – ظاهرة الخلط التوهمي بين اللغة بوصفها ظاهرة وضعية ذات سمة جماعية تتدرج ضمن تجلياتها الأساطير والحكايات الخرافية أو الفلكلور المحكي، وبين اللغة الشعرية التي هي نتاج فعل إبداعي فردي، يمثل انزياحاً عن اللغة المعيارية، على أن ذلك الانزياح لا يمكن تفسيره بمعزل عن (قصدية) المبدع وبواعثه النزوعية العميقة ولذلك يمكن القول

بأن التجربة (اللغوية) تحمل في طياتها تاريخاً اجتماعياً شاملاً ضمن حقبة زمنية معينة، أما التجربة (الشعرية) أو (الأدبية) فلا تمثل ألا موقفاً إنسانياً فردياً بقدر ما تحدثـه مـن خرق لمعيار اللغة وتقاليدها البنائية السائدة.

إن في إمكان الدارس الأدبي والناقد أن يتخطى فاعل الأسطورة والحكايـة الخرافيـة دون أن يقع في احتمالات الانحراف عن (الحقيقة) الموضوعية التي تسفر عنهـا تلـك الأشكال الأدبية الجماعية، إلاّ أن إلغاء الفاعل – المبدع على صـعيد العمـل الإبـداعي شعرياً كان أم سردياً لابد أن يفضي إلى أخطاء نظرية ومنهجية فادحة، يترتـب عليهـا إفـراغ الأثر الإنسـاني من أيـة قصـدية أو نزوع بناء. فالعـلاقة بـين الإنسـان واللغة – بوصفها ظاهرة اجتماعية – كعلاقته بالواقع من حيث كونها علاقة تأثير وتأثر، ضمن إطار جدلي تبدأ حركته بالإنسان وتنتهي عند الطرف الآخر، وإذا كانت الحضارة الإنسانية في مظاهرها المادية أو العقلية ليست إلا نتاجاً لفعل النخبة عبر مراحل التاريخ الإنساني التي ينجم عن فعلها تغيير واضح في مجرى تلك الحضارة فإن اللغة لا تخـرج عن حدود تلك الحقيقة، على الرغم من إننا لا يسعنا إدراك آفاق ذلـك التغييـر – فـي المجال اللغوي – على النحو الذي نلحظه في مجال العلوم الطبيعية مثلاً.

إن الماديين العلميين قد تنكروا لتلك الحقائق لتعارضها مع نظريتهم الأدبية (العلميـة) التي أريد لها أن تنطلق من مبادئ ومرتكزات الفلسفة المادية الجدلية أو الفلسفة الطبيعية وتتطابق مع مسلماتها الفكرية التي عملت على إزاحة الإنسان عن كونه مركز الحضارة ليصبح ظاهرة وهمية أفرزتها شروط وعوامل ثقافية بعيدة عن واقع (العلم) وتصـورات (مثالية) لا تتناسب مع (قيم) الحضارة المعاصـرة، لتحـل محلـه الأنظمـة والقـوانين الموضوعية التي خلقها لكنها تبرأت منه تاركة إياه في غياهب العدم وليست تلك الأنظمة سوى أنظمة اللغة والقوانين الاجتماعية التي مجدتها نظريات المنهج الشكلي باتجاهاتـه النقدية المعاصرة.

١ – ١ نظرية الأدب الشكلانية:

إن النظرية الشكلانية ومنهجها النقدي تشكل جزءاً من حركة الحداثة الغربيـة مـن حيث تأثرها بالنزعة العلمية التجريبية الكلية للعصـر. وإذا كانـت الحـداثة الغربيـة تخضع – في تبنيها للنزعة العلمية / الطبيعية – إلى سـيرورات سـايكولوجية عميقـة ضاغطة مرتبطة بتلاشي الوجود الإنساني وانسحاقه أمام عجلة التكنولوجيـا الهائلـة[٢] وهيمنة النظام الرأسمالي فإن الشكلانية الروسية ليست ببعيـدة عـن تـأثيرات العصـر ونزعته العلمية من جهة وتأثيرات الفكر الماركسي وفلسفته الماديـة الجدليـة المدعمـة بنظام أيديولوجي صارم الذي كان يتصدى على نحو مبرمج لكـل مظـاهر الثنائيـة أو

الازدواجية سواء في مجال السايكولوجيا أم علم الاجتماع أم الأدب. وقد انعكست ملامح تلك الأيديولوجيا في نظريات بافلوف وتفسيره للشخصية الإنسانية والسلوك البشري التي كانت – في حقيقتها – تمثل تطابقاً مع المنطلقات الأيديولوجية السابقة أكثر من تطابقها مع الحقائق السايكولوجية، وقد تزامن ظهور الشكلانية الروسية وازدهارها في تلك المرحلة التي كانت فيها الأيديولوجيا الماركسية توجه توجيهاً قسرياً حركة الثقافة والفكر في شتى الميادين بما ينسجم ومنطلقاتها الفلسفية، ولذا فإن ما يمكن ملاحظته – دون عناء – من خلال استقراء آراء زعماء الشكلانية ووجهات نظرهم إزاء الأدب والتاريخ الأدبي واللغة وعلاقتها بالفكر هو وجود أواصر عميقة الجذور بين تلك الحركة والفكر الماركسي وأسسه الفلسفية، وإذا كان ثمة اختلاف بين تلك النظرية وجذورها الماركسية فلا يكاد يتعدى وظيفة الأدب فحسب. ذلك أن نظرية الأدب الماركسي كانت تعول على الأدب بوصفه عاملاً من العوامل المساهمة في التحولات الاجتماعية وترى أن الأدب انعكاس للواقع الاجتماعي بينما نجد أن الشكلانية قد أسفت في منهجها العلمي وتحولت إلى نظرية وصفية شأنها شأن العلوم الطبيعية وبذلك جردت الأدب من أية وظيفة إنسانية ودعت إلى أدب وصفي تهيمن عليه أنساق وقوانين داخلية تعمل ذاتياً دون الحاجة إلى الإنسان، فالنص الأدبي والأشكال الأدبية، تنشأ وتتطور في رحم القوانين اللغوية وأنظمتها الذاتية وإذا كان ثمة ضرورة تعمل وراء تلك الحركة التطورية الذاتية للأدب فلا تتعدى كونها قوانين لغوية خالصة. إن الشكلانيين – باعتمادهم منهجية تجريبية منسجمة مع رؤيتهم الفلسفية المادية للعالم – لا يجدون غضاضة في تجاهل بعض العوامل المكونة للظاهرة واعتماد عوامل أخرى لتبدو الظاهرة موضوع الدراسة متسقة مع منطوقهم الفلسفي السابق، وهي حقيقة أدركها بليخانوف في إيضاحه مبادئ المادية الجدلية والتاريخية التي أقام عليها ماركس وانجلز صرحهما الفلسفي، فلكي يضفي انجلز مسحة منطقية على افتراضاته وافتراضات ماركس الأحادية الجانب في تصورها للتاريخ والتحولات الاجتماعية يلجأ انجلز إلى إيراد فكرة (التفاعل) بين البنى التحتية والبنى الفوقية للمجتمع على نحو غامض لتدعيم أولية العامل الاقتصادي بوصفه العامل الحاسم في التحولات الاجتماعية والتاريخية ولذا يعقب بليخانوف على شروح انجلز السابقة بأنها نوع من الهروب من المشكلة بدلاً من مواجهتها ويبدو أن الشكلانيين قد ورثوا تلك المنهجية القائمة على الاختباء خلف المشكلة، بحرف الحقائق عن مسارها الطبيعي بدلاً من مواجهتها[٣].

وإذا كان ما يهمنا في هذا المجال هو اللغة فإنه يجدر بنا أن نتعرض إلى الإرث الشكلاني فيما يتعلق بهذا الميدان. فاللغة – وفق الرؤية الماركسية – ظاهرة اجتماعية، فهي بناء فوقي ثانوي شأنه شأن أشكال الفكر الأخرى التي تجسدها الثقافة بكل مظاهرها، وأن المجتمع سابق على الوعي الفردي، ولذا فإن اللغة بوصفها واقعاً موضوعياً مستقلاً عن الفكر (لأن الفكر انعكاس للغة!) ستصبح بحكم استقلاليتها

الموضوعية التامة غير خاضعة لتأثيرات الفكر، ومن ثم فإنها تتطور وتتغير وفق حركة المجتمع ومسيرته التطورية. إن اللغة تكتسب دلالاتها عبر حركتها الارتقائية ولابد للفكر من الرضوخ لقوانين اللغة وأنظمتها المهينة هكذا تكتسب اللغة سمة الأولية في علاقتها بالفكر الذي يتراجع إلى ظاهرة ثانوية لاحقة، ليصبح تابعاً للغة بوصفها ظاهرة مادية مشروطة بعلاقات اجتماعية معينة، هذا ما تقوله المادية التاريخية.

وقد انطلقت الشكلانية الروسية من تلك المعطيات الفلسفية لترجح كفة المادي على المجرد بوصفه ظاهرة غير قابلة للدراسة وفق شروط المنهج العلمي التجريبي. ومن ثم فقد أعلنت الشكلانية أولية الشكل اللغوي بوصفه نظاماً لغوياً له مبرراته الذاتية ووظائفه بعيداً عن تأثيرات الفكر الإنساني،[٤] فالعمل الأدبي ليس وسيلة للتعبير عن الآراء أو انعكاساً لحقيقة اجتماعية أو لحقيقة مبهمة بل حقيقة مادية يمكن تحليل مكوناتها ووظائفها مثلما يمكن فحص ماكنة، فالعمل الأدبي يتكون من كلمات وليس من مشاعر أو أفكار ومن الخطأ أن يعد تعبيراً عن رأى المؤلف[٥]. أو بتعبير ايخنباوم ليس هناك جملة واحدة في العمل الأدبي يمكن أن تكون تعبيراً عن رأى المؤلف، إن الأدب دائماً بناء ولعب[٦].

إن تلك الآراء ووجهات النظر ليست سوى افتراضات نظرية وضعت لتتطابق كلياً مع مفاهيم ومبادئ أيديولوجية موضوعة سلفاً في إطار من (التحمس الجديد للوضعية العلمية الذي ميز الشكلانين) كما يقول ايخنباوم وقد رفض الشكلانيون علم الجمال الفلسفي وسايكولوجيا الرمزيين لأنهم كانوا يرون ضرورة إخضاع الظواهر إلى دراسة علمية مباشرة (لأن العلم يريد أن يكون عينياً)[٧].

إن الظاهرة الأدبية – والشعرية الخاصة – إذا كانت تمثل ظاهرة مركبة تدخل في تشكيلها عناصر عديدة متباينة نوعياً بعضها حسي والآخر شعوري ذاتي فإنها تصبح ظاهرة غير قابلة للدراسة والتعيين وفق المنهج العلمي الطبيعي وهذا ما يشكل عقبة أمام منهجية الشكلانين العلمية، لذا فقد لجأ الشكلانيون إلى استبعاد جميع العناصر اللاحسية من الظاهرة اللغوية لينحصر الاهتمام في العناصر العيانية فحسب. وهذا ما عبرت عنه جهود الشكلانيين الأولى الممهدة لإرساء النظرية العامة في الأدب والمشكلات النظرية المتعلقة بها، كالتباين بين اللغة الشعرية ولغة النثر الذي كان بمثابة الخطوة النظرية الأولى التي قادت الشكلانيين إلى توسيع دراساتهم وبحوثهم اللسانية لتشمل الظواهر الأدبية الأخرى.

وقد كان المحفز الأول للنشاط النظري الشكلاني هو السعي الجاد إلى تهديم النظرية الرمزية ومفاهيمها حول الأدب والشعر خاصة، التي كانت ترى أن الشعر فكر مجسد بالصور، زاعمين أن هذا التصور يحيل إلى الثنائية المعروفة بثنائية الشكل والمضمون. ولما كان الشكل بناءً لغوياً يمكن ملاحظته بالمعاينة الحسية، وأن المضمون (غامض) غير خاضع للإدراك الحسي فقد وجب اعتماد الشكل المطلق دون الحاجة إلى مضمون

نظراً لأن الشكل قد اكتسى معنىً جديداً، إذ لم يعد غشاءً سطحياً وإنما وحدة ديناميكية ملموسة لها معنى في ذاتها خارج أي عنصر إضافي[٨].

إن ذلك الاختزال الشديد والمبالغ فيه للشكل اللغوي المحض مبعثه الإيمان الأيديولوجي بعدم تطابق فكرة ثنائية الشكل والمضمون (مع الوقائع المعاينة كما كان يتعارض مع المبادئ والمقدمات العامة)[٩]. فكان لابد من استبعاد المضمون بوصفه عنصراً عقلياً لا يمكن معاينته أو مطابقته مع المسلمات الأساسية للمنهج الشكلي الأمر الذي استدعى تجريد الشعر من عنصر المعنى لتحصر الشعرية في الشكل اللغوي المحض، ولمّا كان الشعر والنثر يعتمدان على البناء اللغوي فلابد من وجود خصائص نوعية تميز الشعر عن غيره من الفنون الكلامية. وقد وجد الشكلانيون أن الشعر الكلاسيكي كان في جوهره يقوم على الوزن والإيقاع ولما كان الوزن ظاهرة تقليدية لا تنسجم والأطروحات المنهجية للشكلانيين فإنه قد تراجع إلى درجة ثانوية ليتقدم الإيقاع بوصفه قابلاً للمعاينة.[١٠]

غير أن ما يلفت الانتباه أن ذلك الانتقاء القبلي لخصائص الشعر إنما يتم من خلال الترجيح المذهبي للظاهرة وليس من خلال استخلاص الحقائق في إطار تجريبي، كما تزعم الشكلانية ولذا فإن المنهجية الشكلانية تميل إلى ترجيح فكرة معينة على أساس الإمكان وليس على أساس الواقع وهذا ما توحي به عبارة جيرمونسكي التي اعتمدها الشكلانيون في هذا المجال. وذلك أن تحديدهم لأهم عناصر الشعرية وهو الإيقاع إنما يقوم على مبدأ كونه قابلاً للمعاينة (أنه يمكن كتابة أشعار لا تلتزم هذه الملامح الثانوية)[١١]. وقد ترتب على ذلك أن أصبح مفهوم الشعر وفق المفهوم الشكلاني كلاماً منظماً إيقاعياً متميزاً بأثره الصوتي المحض إذ عد الإيقاع قاسماً بنائياً وأساساً للشعر[١٢].

غير أن التحديد السابق لمفهوم الشعر لم يكن محصناً على نحو كاف–من وجهة نظر الشكلانيين– ضد احتمالات تسرب فكرة المضمون إلى نسيج الشعر لأن التركيز على البنية الإيقاعية يميزه عن الخطاب النثري من الناحية البنائية فقط وليس الدلالية. ولذا فإن الشكلانيين كانوا مضطرين أمام انحيازهم الأيديولوجي إلى تطويع الظاهرة الشعرية وتشذيب عناصرها أو ابتداع عناصر جديدة بدلاً من احتمالات إحداث التغيير اللازم في الجوانب النظرية. وهذا ما يصرح به ايخنباوم بقوله: (أننا لم نكن نستطيع ضمان خطاطاتنا إذا ما حاولنا تطبيقها على وقائع لم نكن نعرفها، فالوقائع يمكن أن تطالب بتغيير المبادئ أو تصحيحها أو جعلها أكثر تعقيداً. إن العمل على مادة ملموسة هو الذي أرغمنا على أن نتحدث عن الوظيفة، وبالتالي إن النظرية كانت تطالب بحقها في أن تصير تاريخاً)[١٣].

وهكذا عمد الشكلانيون إلى ابتداع مبدأ مفتعل يؤمن لهم استمرار فاعلية مبادئهم النظرية العامة التي ارتأت أن الشعر لا يحقق أية وظيفة خارج وظيفته الصوتية

المطلقة. وقد قادهم هذا الاعتقاد إلى البحث عن نماذج ونصوص شعرية وقد وجدوا ضالتهم في بعض العبارات المبتسرة لدى نفر من الشعراء المستقبلين الروس الذين كانوا يمارسون نوعاً من التجريب الشعري الذي يهدف إلى خلق لغة (غير عقلية) أي لغة تتمتع فيها الكلمات بقيمة ذاتية بعيداً عن أي معنى، أي من حيث كونها مجرد أصوات. وقد قاد هذا المنحى الشعري لبعض الشعراء المستقبلين منظري الشكلانية إلى ضرورة (إعادة تقييم قضية الأصوات من أجل وضع منظومة من الملاحظات الدقيقة في مواجهة الميولات الفلسفية والجمالية للرمزيين)(١٤).

وقد ظهرت مقالات شلوفسكي في موازاة مقالات ياكوبنسكي الهادفة إلى تحقيق ذلك الغرض بغية التصدي الأيديولوجي لآراء الرمزيين ومذهبهم الفلسفي لا بلوغاً لحقائق موضوعية تكشف ماهية الشعر بوصفه ظاهرة للبحث، وقد قامت ملاحظات شلوفسكي الذاهبة إلى الإقرار بأن لغة الشعر إنما هي لغة ذاتية الغائية ولا تحيل إلى معنى خارج شكلها اللفظي الخالص، اعتماداً على (عدد من الأمثلة) التي جعلته يطلق نظريته الشاملة في اللغة الشعرية التي تؤكد (أن الناس يستعملون أحياناً بعض الكلمات دون اللجوء إلى معناها)!(١٥) وقد تبنى الشكلانيون تلك الآراء ليؤسسوا عليها نظريتهم في الشعرية التي تتلخص في أن بنية اللغة الشعرية إنما هي بنية (غير عقلية) أو لسانية محض وهي سمة أساس تميز الشعر عن غيره.

إن اغراءات المنهجية العلمية قد قادت الشكلانيين إلى أخطاء نظرية واضحة ودفعت بهم إلى الإسراف والتطرف في التعويل على البنية الصوتية للغة الشعرية وتجاهل البنى الأساسية المكونة للظاهرة الشعرية، فإذا كان جاكوبنسكي قد حصر اللغة الشعرية في بنيتها الصوتية المجردة فإن شلوفسكي قد اندفع وراء حسيته وماديته المبالغ فيها إلى النظر إلى الصفة النطقية للغة الشعرية منفصلة عن جانبها الايصالي بغية استبعاد أي احتمالات لإمكانية (تأويل العلاقة المتبادلة فيما بين الصوت والشيء الموصوف أو الانفعال تأويلاً انطباعياً ...)(١٦)وفي ضوء ذلك استخلص شلوفسكي الحقيقة النهائية – كما يريدها لا كما هي – لوظيفة اللغة الشعرية بإعلانه (إن الصفة النطقية للغة هي بدون شك مهمة بالنسبة للاستمتاع بكلمة غير عقلية كلمة لا معنى لها. فربما كانت معظم المتع التي كان يقدمها الشعر إنما توجد في الصفة النطقية في الحركة التأليفية لأعضاء الكلام)(١٧).

إن تلك الآراء ووجهات النظر القائمة على الاحتمالات المنطقية والتأويلات الممكنة قد صاغها الشكلانيون في قالب نظري شامل تفسر في إطاره الظاهرة الشعرية منذ هوميروس حتى الآن بينما لم يتعد موضوع البحث أو المعاينة المنهجية التي صيغت – في نطاقها – تلك الآراء – نصوصاً أو عبارات مبتسرة لدى ثلة من الشعراء الروس فقط ممن ينضوون تحت لواء الحركة المستقبلية للشعر الروسي، وليس مبعث ذلك القسر المنهجي والاختزال للظاهرة المدروسة سوى محاولة تهديم نظرية الشعر

الرمزية التي كان الشكلانيون يرون فيها خصماً أيديولوجياً ينبغي القضاء عليه بأي طريقة من الطرق. وإلا كيف يمكن لعبارات شعرية محدودة أو نصوص مقتضبة أن تشكل نظرية كلية في الشعر تستوعب تاريخ الشعر الإنساني برمته؟ لقد كان ايخنباوم يكثر من مفهوم الاضطرار في جهده الساعي إلى تلخيص نشأة المنهج الشكلي وتطوره فاعتقاد الرمزيين بأن الشعر هو فكر بواسطة الصور – كما يقول ايخنباوم (كان يضطرنا إلى دراسة أصوات الشعر كتعبير عن شي آخر يوجد وراء الأصوات ذاتها، كما كان يضطرنا إلى تأويلها إما كدلالة ذاتية أو كجناس)[١٨] ولكن كيف يبرهن الشكلانيون على منطوقهم النظري – الأيديولوجي؟.

لقد وجدوا في ملاحظات بيالي المقتضبة والنادرة بشأن الوظيفة الصوتية المطلقة للغة الشعرية ما يدعم تلك النظرية، التي ينبغي أن تبنى على الكثرة الكاثرة من الظواهر الجزئية وليس على القلة النادرة، فهل تكفي ملاحظة بيالي لـ (بيتين) من الشعر لدى بوشكين وتكرار نادر لمجموعة الأحرف (r a t) عند بلوك لصياغة نظرية في الشعرية الصائتة المطلقة منذ هوميروس حتى الآن ؟؟

إن المنطق العلمي يقتضي أن تعتمد الدراسة المنهجية لطبيعة اللغة الشعرية وبنيتها التركيبية والوظيفية على نصوص شعرية لشعراء مرحلة كاملة أو عصر من العصور ليتسنى صياغة نظرية شعرية في إطار تلك المرحلة، وليس انطلاقاً من بيتين من الشعر أو قصيدتين – لتصبحا نظرية شاملة، فضلاً عن أن الصيغ الأسلوبية التي تقوم عليها بواكير – البلورة – المنهجية لنظرية الشكلانيين الروس توحي بصفة الندرة والشذوذ والإمكان ولا تحيل إلى الشمولية واليقين فكثيراً ما تجد عبارات مثل (أحياناً يستعمل الشعراء ...) و(ربما كانت معظم المتع ..) و(أن الجانب الصوتي يجعل من المحتمل تأويل العلاقة).

إن تلك الصيغ المنهجية التي وضعت في وفقها بعض الظواهر الشعرية تكشف عن أهداف أخرى تتجاوز نطاق الكشف العلمي لتعبر عن أهداف فكرية ذات طبيعة أيديولوجية. وذلك أن هدف الشكلانيين – بشأن الشعرية والتاريخ الأدبي وغيره من العناصر الفكرية الأساسية في نظرية الأدب السائدة – لم يكن منصباً على إعادة البحث أو الكشف عن حقائق جديدة في إطار منطق العلم الموضوعي ومنهجيته وإنما كان هدفاً يرمي إلى تحطيم ونفي المبادئ الأدبية التي يرون فيها ما يعارض توجهاتهم وميولهم الأيديولوجية، وهو هدف لا يجد ايخنباوم غضاضة في الإعلان عنه (وهكذا فإن المنهج الرئيسي لعملنا في التاريخ الأدبي كان يجب أن يكون مهيج تحطيم ونفي وبالفعل فقد كان ذلك هو السمة الأولى لتظاهراتنا النظرية)[١٩].

لقد بنى الشكلانيون نظريتهم الأدبية الشاملة على مبادئ فلسفية وأيديولوجية تتنكر لدور الفكر الإنساني والحاجات الإنسانية سواء في المجال الإبداعي أم في مجال التطور التاريخي للأدب والأنواع الأدبية من ناحية واعتبار العمل الأدبي مجرد شكل لغوي

يتمتع بغائية ذاتية بعيداً عن غائية المبدع أو قصديته، ولا ينهض بوظيفة خارج وظيفة الشكل الجمالية المطلقة التي تشكل القوة الأساس المحركة للتاريخ الأدبي برمته ذلك (أن الأشكال الفنية تفسر بضرورتها الفنية الجمالية وليست بواسطة تحفيز خارجي مستعار من الحياة العملية).[٢٠]

إن الرؤية الفلسفية المادية للعالم ومنهجها الطبيعي يمكن أن يكون فعالاً ومجدياً حيال الظواهر الطبيعية التي هي في حقيقتها ظواهر أحادية التكوين، أما الظواهر الإنسانية فإنها ذات طبيعة مزدوجة، فإن كان ظاهرها حسياً فإن ماهيتها ذات طبيعة تجريدية، أي أن الثنائية هنا – فيما يتعلق بالظواهر الإنسانية – مترابطة لا انفصام لها. وأن أية منهجية تحاول اختزال تلك الثنائية إلى ظاهرة عيانية تغفل طرفها الآخر، تصبح قاصرة وعديمة الجدوى.

وقد عارض العديد من المفكرين والنقاد إخضاع الظاهرة الأدبية إلى معطيات المنهج التجريبي لما يترتب عليه من تشويه للحقائق بسبب الخضوع لآليات ذلك المنهج الذي يقتضي اختزال الظاهرة المدروسة أو إلغاء بعض مكوناتها الأساسية. وهذا ما عارض به باختين منهجية الشكلانيين في محاولتهم إخضاع الموضوع الجمالي للمعالجة التجريبية الخالصة واصفاً إياها بأنها (كانت عرضة للفشل دوماً) وأنها (غير مشروعة)[٢١] لأنها تضحي بخصوصيتها ناسية أن موضوعها ليس (موضوعاً) بل (ذاتاً) ويطلق باختين على تلك المصادرة المنهجية لجوهر الأدب بأنها (خطيئة التجريبية الموضوعية التي يقترفها الشكلانيون) (عندما يرغبون في اختزال العمل إلى بناه اللغوية ثم يختزلون هذه البنى إذا كان ممكناً إلى المادة الصوتية، أو أنهم يتجاهلون كل مساءلة خاصة بالقصد والنيات لأن هذه الأخيرة لا تخضع للملاحظة المباشرة).[٢٢]

١-١ البنيوية:-

على الرغم من التباين النسبي الواضح بين الشكلانية والبنيوية في الحقول الدراسية والأهداف إلا أن الشكلانية قد تركت آثارها في البنيوية – حسب تودوروف – على صعيد المبادئ العامة وبعض تقنيات التحليل.[٢٣] أما الأسس الفلسفية التي قامت عليها البنيوية فلا تكاد تختلف عن الأسس التي استندت إليها الحركة الشكلانية وبخاصة في تصورها العلاقة بين اللغة والفكر وعلاقة النص بالمبدع وقصديته والنظر إلى النص بوصفه علاقات لغوية مجردة من أية دلالة مرجعية خارج النص. وقد أسرف البنيويون وبالغوا في تعويلهم على النص بوصفه كياناً مغلقاً وتجاهلهم للمبدع من خلال الدعوة إلى (إزاحة) الإنسان (فوكو) أو (موت المؤلف) بتعبير بارت، والتركيز التام على البنية اللغوية بعد تجريدها من علاقاتها بمجمل حياة البشر وممارستهم وتاريخهم، انطلاقاً من

استراتيجية فكرية تدعمها فلسفة عدمية تتجلى بالإيمان بضـــرورة (انســحاب المعرفــة والفكر إلى خارج نطاق التمثيل)[٢٤] والذي يعنيه فوكو بهذه الدعوة أن الظاهرة المعنيــة كاللغة مثلاً لا يمكن فهمها على أنها ظاهرة تحيل إلى فعل إنســاني وإنمــا هــي واقــع موضوعي له وجوده المتميز واستقلاله الذاتي عن الإنسان وتشمل تلك المقولــة النقــود كذلك، التي لا يرى فوكو أنها (تمثيل) أو رمز لعلاقات تبادلية اقتصادية بين البشـــر، أي أن قيمتها نابعة من مواضعة اجتماعية، وإنما هي تتمتع بقيمتها (الفعلية) ذاتها (فالنقود لا تقيس حقاً إلا إذا كانت وحدتها واقعاً له وجوده الفعلــي وإليــه يمكــن أن تحــال أيــة بضاعة).[٢٥] ومن هنا تكتسب اللغة والنقود والظــواهر الاجتماعيــة الأخــرى وجــوداً موضوعياً له استقلاله الذاتي ويتمتع بقوة تأثير طاغية على الإنسان الذي ليس لــه مــن خيار سوى الانصياع لذلك التأثير والسلوك في إطاره. وهكذا تتجلى فلسفة فوكو المنطلقة من إيمانه بتغير شكل المعرفة الإنسانية التي ينبغي دراســتها وفــق منطــق الطبيعــات ومنهجيتها التي تنحو إلى تفسير وجود الكائنات الحية على أساس التنظــيم البــايولوجي الذي يشكل المبدأ (الداخلي) للدراسة. وكذلك اللغة التي لا يمكن تفسير أشكالها النحويــة والصرفية الا من خلال (بنيتها) الداخلية ذلك الكيان الموضــوعي المباشــر والمســتقل ذاتياً.[٢٦]

وبناء على تلك المقولات الوصفية التي لا ترى في الإنسان إلا كثافة ضبابية وهميــة سرعان ما تتلاشى أمام علمية فوكو المسرفة، يعلن فوكو تجاهله للإنســان ودوره فــي الحضارة من خلال استفهام إنكاري ينطوي على ثقة تتجاوز حدود المغالاة تقــوم علــى الإيمان بضرورة فصل الظاهرة الإنسانية عن فاعلها الإنسان، لأنه ليس إلا فاعلاً وهمياً، وإلا كيف تمارس تلك الظاهرة، إذا كان هو فاعلها حقاً! سلطتها وهيمنتها عليه ؟

بل (كيف يمكن للإنسان أن يكون ذلك العمل الذي تفرض مطالبه وقوانينه نفسها عليه بصرامة أجنبية ؟ كيف يمكن أن يكون فاعل لغة تشكلت بدونه قبل آلاف السنين ولــيس عليها ممسك ... لغة يجد نفسه مكرهاً على أن يقيم في داخلها كلامه وفكره ؟).[٢٧]

إن هاجس العلمية لدى فوكو وتطرفه في التعويل على منهج الطبيعيات قد أوصله إلى يقين دوغماتي أفقده القدرة على التمييز بين الظاهرة الطبيعية المستقلة موضوعياً والتــي تمتلك التأثير المباشر على وجوده، وذلك أن فوكو لم يكن قادراً على التمييز بــين اللغــة والجاذبية ولهذا فإن دوغماتيته قد قادته إلى، التفاؤل الساذج لا بإمكانية تحــول الإنســان إلى ظاهرة ثانوية (مفعول بها) إزاء الظواهر التي خلقها لتصبح فاعلاً مطلــق الهيمنــة والسطوة فحسب، بل إنه أمسى أكثر تفاؤلاً بــ (اختفاء) الإنسان وهذا مــا دعــاه إلــى التسليم المطمئن بأنه (ما عاد ممكناً التفكير في أيامنــا هــذه إلا فــي فــراغ الإنســان المختفي)[٢٨] إن فوكو لا يتوانى عن أن يسم بالسذاجة (كل من لا يزال يريد أن يتكلم عن الإنسان وعن ملكوته وتحرره).[٢٩]

ولعل ذلك التفاؤل باختفاء الإنسان وزواله الذي يضطرم في فكر فوكو مبعثه الحماس الشديد للعلم وآلياته المنهجية التي طفقت تهيمن على ثقافة الغرب منذ بدايات القرن وبلغت ذروتها بعد الحرب العالمية الثانية ولم تنحصر في مجال الدراسات الطبيعية وإنما امتدت لتشمل ميادين البحث الإنساني من ناحية، وازدرائه للإنسان ومنهجية العلوم الإنسانية التي لا يجد فيها سوى نتيجة وقتية للتطورات التاريخية المرتبطة بالقرن الماضي وقد حان وقتها لتموت (ميتة جميلة) ! وقد أدرك بياجيه جذور الموقف الفوكوي ذات الطبيعة السايكولوجية والفلسفية التي تبلورت في ضوئها آراء فوكو ومنطلقاته النظرية التي شكلت جزءاً مهماً من منطلقات الفكر البنيوي، في مجال تقييمه للبنيوية واتجاهاتها وتطبيقاتها في مجال العلوم المختلفة. فقد كان فوكو – كما يقول بياجيه (يحقد بشكل خاص على الإنسان ويعتبر العلوم الإنسانية مجرد نتيجة وقتية لهذه التطورات التاريخية أولاً والعلومية التي تتلاحق بدون ترتيب عبر الزمن وبالفعل هذه الدراسة العلمية التي نشأت في القرن التاسع عشر سوف تختفي بميتة جميلة).[٣٠]

إن فوكو حين يرفض منهجية العلوم الإنسانية يتوجب عليه أن يجد بديلاً منهجياً لتلك المنهجية التي يعتقد بعدم جدواها، غير أنه لا يقدم سوى انتقائية علمية عاجزة عن الارتقاء إلى مستوى الوضوح المنهجي، فهو لا يقدم سوى تساؤلات وشروط معدة سلفاً هدفها الهدم لا البناء. ومن هنا يحدد بياجيه ملامح تفكير فوكو السلبية التي تعتمد الحدس السطحي والارتجال، فمن أجل تحقيق مشروع فوكو كما يقول بياجيه (كان يتوجب وجود أسلوب عوضاً عن التساؤل بأية شروط مسبقة يحق لنا أن نعتبر أن علومية معينة تعمل بالمعنى المحدد)[٣١] ويكشف بياجيه عنصر الضعف الكامن في تفكير فوكو بأنه قد (وثق بحدسه واستبدل بالارتجال التفكيري كل منهجية نظامية)[٣٢].

ولم يكن رولان بارت وغيره من البنيويين ليبتعدوا عن ذلك اليقين الدوغماتي بشأن نظرية الأدب والثقافة عامة، فالأدب من وجهة النظر البنيوية هو نظام من الإشارات يتمحور حول فكرتي الدال والمدلول وهو لا يحتاج إلى (فاعل) أو مفعول به[٣٣] بتعبير بارت، أنه نظام ذو بنية إشارية مستقلة ذاتياً. وإذا كان الشكلانيون ينطلقون – في نظريتهم الأدبية ومنهجهم النقدي – من مفاهيم ومسلمات فلسفية مادية جدلية، ذات جذور ماركسية فإن البنيوية تستند إلى تلك المسلمات كالبنيوية الفرنسية التي يصفها جورج واطسون – بوصفها حاملة شعار النقد الجديد – بأنها إحدى أوراق الماركسية المتساقطة والميتة.[٣٤]

أو تستند إلى معطيات فلسفية تجريبية / طبيعية في رؤيتها للكون والوجود الإنساني فضلاً عن انبثاقها عن مفاهيم ومبادئ سياسية مشوهة ذات جذور ممتدة إلى ما يسميه وليم فيلبس (روحية الديمقراطية الزائفة التي تعتبر في ضوئها كل الأفكار اعتباطية وصحيحة بقدر متساو)[٣٥] وهذا يعني أن الاتجاهات البنيوية داخل البنيوية نفسها تختلف نسبياً في منطلقاتها الفلسفية ومنابعها الفكرية إلا أنها تجتمع عند نقطة مشتركة هي

النزعة العلمية – التقنية التي تسعى إلى تشييء الوجود وظواهره من جهة وإخضاعه إلى قوانين صارمة تتمتع بسلطتها الطاغية على الإنسان وتتحكم في مصيره، أن تلك الحقيقة – هزيمة الإنسان الكلية أمام الطبيعة واللغة التي تموضعت وأصبحت قوة خارجية مهيمنة – تتجلى في وضوح من خلال الأطر الفكرية والفلسفية للبنيوية وممارستها – النقدية، وليس أدل على ذلك من شخصية بارت أبرز مؤسسي البنيوية ودعاتها.

إن بناء بارت الفكري يمثل خليطاً من أفكار وفلسفات عديدة متباينة امتزجت في ثقافته لتكون المبادئ النظرية النقدية التي اعتمدها فانعكست على أساليبه الإجرائية في النقد وحددت موقفه من الإنسان والثقافة. ولعل أول تلك المؤثرات الوجودية السارترية. ويبدو أن تأثيرها – كما يقول ستاروك أحد شراح بارت البارزين (كان قوياً وعميقاً بحيث بقيت بعض ملامحها واضحة حتى كتاباته المتأخرة، وتمثل هذا بوجه خاص في رفضه ونفوره الشديد من الفلسفة التي كانت تعارضها الوجودية ونعني بها "الجوهرية" التي تقول بتقديم الجوهر على الوجود وترى أنه يوجد في كل فرد إنساني جوهر أو ماهية نهائية لا تتغير .. فكأن بارت كان يعظم ويبجل الوجود المتغير المرن الذي يختلف كل الاختلاف عن جمود الجوهر والماهية).(٣٦)

وكان بارت يصف تلك الفلسفة التي تؤمن بالجوهر الإنساني بأنها أيديولوجيا يؤمن بها الكثير من المفكرين والمثقفين الفرنسيين (التقليديين) الذين ينتمون إلى البرجوازية ويؤازرونها.(٣٧) أما البديل الفلسفي الذي يطرحه بارت ويعارض به النزعة الإنسانية (الجوهرية) فيقع في الطرف النقيض لتلك النزعة الذي يوحي بموقف أكثر تطرفاً وإسرافاً من السارترية نفسها، ففي مقابل إلغاء الماهية لدى سارتر ونظرته الأحادية للوجود الإنساني فإن بارت (يؤمن بالتفكك والتحلل والتفسخ والتعدد ويذهب إلى أن الوحدة "المزعومة" للفرد لا تلبث أن تتحلل وتذوب وتختفي).(٣٨)

إن تلك المبادئ والافتراضات الفلسفية والأيديولوجية التي يؤمن بها بارت ويدعو إليها لا تمثل استقصاءً يقينياً لحقائق الوجود والعالم وإنما هي إسقاطات فكرية ونفسية عميقة كامنة في شخصيته ولعل غموض أفكار بارت وأساليبه المعقدة في مجال التنظير والتطبيق النقديين التي يلاحظ أغلب نقاد البنيوية وبارت خاصة أنها مجرد بحث مفتعل عن الغموض والتعقيد مطلوب لذاته، هو الذي يفسر طبيعة الغاية القصوى المنوطة بقراءة النصوص وتفسيرها تلك الغاية التي تكمن في ما يسميه بارت (المتعة) أو (لذة) النص.

إن ثمة أيديولوجيا كامنة في كتابات بارت النقدية سواء النظرية منها أم التطبيقية، هي التي تفسر موقفه المتسم بالعنف ضد ما يسميهم (النقاد التقليديين) الذين يخفون منطلقاتهم الأيديولوجية تحت ستار (الوضعية) أو (العلمية) التي تمثل قيماً كلية لا يمكن تحديها أو التشكيك فيها، وهذا يعني أن النقد عند بارت لا ينبغي أن يكون محايداً أو موضوعياً

حتى وأن أتخذ منهجاً (علمياً) شأنه شأن العلوم الطبيعية، لأن التزام الناقد أيديولوجيا موقف لا مناص منه، ومن ثم فقد عد بارت موقف أولئك النقاد غير المنحاز بأنه مظهر من مظاهر (التعمية) أو (التضليل) وقد ذهب بارت أبعد من ذلك حين جعل عملية (فضح تلك المناهج والأساليب نوعاً من التنوير الاجتماعي والسياسي)(٤٠) بل أن السكوت عليها هو (خطيئة كبرى) يقول بارت: (إن خطيئة النقد الكبرى ليس في افتقاره إلى الأيديولوجيا ولكن في السكوت عليها).(٤١)

غير أن الالتزام الأيديولوجي الذي كان يكون البنية العميقة لثقافة بارت كان منوطاً بالحماس الشديد الذي اتسم به زعماء البنيوية في مرحلة تأسيس هذه الحركة وبلورتها، والتي سرعان ما شرعت اتجاهاتها تفترق وتتباين فتكون مدارس مختلفة في مذاهبها ومناهجها لتنحصر البنيوية السكونية (اللاتاريخية) ذات المنهجية الوصفية في بارت وشتراوس فحسب.

ويبدو أن بارت نفسه قد اضطر إلى الانقلاب على بنيويته منذ عام ١٩٧١م (واستخدام سلطته الأستاذية في الكلية الفرنسية لكي يعلن من جانبه عدم جدوى أية منهجية وأي ادعاءات بشان حديث علمي حول الثقافة)(٤٢) ليقدم السيميولوجيا بديلاً عنها – ثم ليتحول إلى (ما بعد البنيوية)(٤٣). الا أن هذا الانقلاب لم يكن انقلاباً فلسفياً كلياً أو متجرداً عن الالتزام الأيديولوجي، وإنما كان تحولاً فكرياً ذا طبيعة سايكولوجية ترتب عليه تبني فلسفة عدمية قوامها عدم جدوى الثقافة وانسلاخ الأدب عن وظيفته الإنسانية ليتحول إلى مجرد لعبة لغوية منطقية غايتها "اللذة" أو "المتعة" المجردة فضلاً عن غياب الإيمان بأية غائية سواء على مستوى الوجود الإنساني أم على صعيد الكتابة، إنه التخلي التام عن المسؤولية والالتزام بكل أشكاله الإيجابية الذي ربما كان نتاجاً لفلسفة بارت التي تنكرت لمعايير القيم والماهيات الإنسانية فبلغت به مرحلة السقوط في حالة عميقة من "الاغتراب" الوجودي، وأننا لنلاحظ ذلك الشعور بالتمزق والخيبة يستحوذ على بارت في كتابه الأخير المنشور عام ١٩٧٧م (عشق النص) (أنني أشعر بالسعادة والشقاء معاً وفي وقت واحد برغم ما يبدو في هذا القول من تناقض ... انني أقبل الأمور وأجزم بها دون اعتبار الصدق والكذب أو النجاح والفشل، أنني بعيد تماماً عن الغائية، أنني أعيش كيفما اتفق ...).(٤٤)

١-٣- التفكيكية

نشأت التفكيكية Deconstruction شأنها شأن البنيوية من رحم الدراسات اللغوية التي تأسست وتطورت في ضوء آراء دي سوسير اللغوية التي شكلت انعطافاً جذرياً في النظر إلى طبيعة اللغة ووظائفها.

وقد كونت وجهة نظر دي سوسير في اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول وحرية الإشارة الركيزة النظرية التي طورت منطقياً على يد رولان بارت بعد تحوله من البنيوية إلى السيميولوجيا.

فإذا كان الدال لدى دي سوسير يتمتع بحرية نسبية بحكم استقراره في المجتمع اللغوي[٤٥] فإنه قد أصبح لدى بارت إشارة مطلقة الحرية بل فارغة من أي محتوىً سابق على النص انطلاقاً من الفكرة السوسيرية القائلة بأن المجتمع لا حول له أمام سلطة اللغة[٤٦]و (أن المتكلمين غير شاعرين بقوانين اللغة)[٤٧].

الأمر الذي دعا بارت إلى الإعلان عن "موت المؤلف" الذي سرعان ما يتلاشى ويضمحل أمام هيمنة اللغة لحظة الفراغ من كتابة النص فيفقد النص محتواه الدلالي لتناط مهمة القراءة بالناقد الذي يملأ فراغ النص[٤٨] بما توحي له به قوانينه الذاتية وعلاقاته اللغوية.

وفي ضوء تلك الافتراضات انطلق ديريدا عبر السوسيرية التي تنكرت البنيوية لنزعتها التاريخية[٤٩] في تصورها اللغة وعبر البنيوية التي عارض ديريدا ما فيها من (الشكلية الثابتة والآنية والميتافيزيقية)[٥٠] ليشيد فلسفة "كونية" ذات طبيعة لغوية مطلقة، يتحدد في ضوئها موقفه من نظرية المعرفة (علاقة العقل بالعالم) والوجود الإنساني والتاريخ.

ولا تكاد تختلف التفكيكية أو ما تسمى (ما بعد البنيوية) عن البنيوية في رؤيتها السلبية للإنسان بوصفه كياناً هامشياً فاقداً لفاعليته على مستوى الوجود ومهزوماً أمام طغيان النظام اللغوي، وإذا كانت البنيوية مسوقة بنزعتها العلمية – التقنية وفلسفتها البرجماتية فإن التفكيكية بزعامة ديريدا مشغوفة بلعبتها المتياميزيقية التي تمثل جزءاً من النظام اللغوي وقوانينه الذاتية الذي تحكمه لعبة منطقية مجردة عائمة في فراغ مطلق.

إن آراء ديريدا الفلسفية وحركة تفكيره وغاياته لن تتضح على نحو كاف إلا من خلال إدراك العناصر الفلسفية التي يستند إليها تفكيره، والتي تكون ما يعرف بالفلسفة التفكيكية التي يتبدى العالم من خلالها تداخلاً مريعاً من النصوص اللغوية والإشارات العائمة التي غادرها أصلها ففقدت كل علاقة لها بالمركز الذي ما لبث يبحث له هو الأخر عن مركز فلا يجد مركزيته الا بالعودة ثانية إلى اللغة.

إن ديريدا – من خلال افتراضاته ومبادئه الفلسفية التي يدعو لها بحماس يفوق المغالاة – مسكون باللايقين[٥١] والشكوكية العبثية[٥٢] ذلك النزوع الذي قاده إلى استقراء التاريخ الفلسفي الغربي الذي نجم عنه تبني استراتيجية فلسفية تقوم على اصطفاء الحجج والمفاهيم التي من شأنها تدعيم ذلك اللايقين لا نفيه. ولعل هذه الانتقائية هي التي تفسر غياب المنهجية الواضحة في تفكير ديريداء وتعذر إدراك آثار تلك الفلسفات بصورة جلية في تفكيره. وذلك أن آراءه – كما يقول جوناثان كولر – متأصلة في جميع تلك النصوص، ولذا فهي لا تدين بالفضل لأي من ميادين المعرفة والتقاليد الفلسفية[٥٣].

إلا أن ثمة ما يتعارض مع ما ذهب إليه جوناثان كولر من غياب الصلة بين الخطاب الفلسفي الديريدي والموروث الفلسفي الغربي نظراً لإمكان العثور على جذور فلسفية كانت تعد مصدراً فلسفياً لممثلي تلك الحركة وباعتراف غير واحد منهم، كما يشير الدكتور علي الشرع، وأعني بتلك الجذور آراء نيتشه وهيدجر (فقد انطلق ممثلو هذه الحركة من الشكوك التي أثارها هذان الفيلسوفان في صحة الكثير من المقولات والقناعات السائدة في الفلسفة والحضارة الغربية)(٥٤) وهذه حقائق يؤكدها أبرز مؤسسي التفكيكية وهما ديريدا ودي مان.

لقد عززت أزمة اللايقين التي كانت تعصف بتفكير ديريدا لديه سعيه الجاد إلى هدم الأساس الفلسفي الذي يقوم عليه الفكر الغربي، وهو ما أطلق عليه ديريدا (التمركز حول العقل) بوصفه القاعدة الصلبة التي تستند إليها الميتافيزيقا والفكر الغربي برمته، وبغية تحقيق ذلك الهدف كان لابد لديريدا (من أن يهضم في كتاباته نخبة متنوعة من النصوص الفلسفية والاجتماعية والعلمية والأدبية، وكل منها يحمل عناصره ومفاهيمه الخاصة والمتميزة فتظهر النظرية من كل مكان في آن واحد)(٥٥).

ولعل تلك الانتقائية التي تتحكم بفكر ديريدا الفلسفي هي التي تفسر غياب المنهجية وعدم إمكانية تصنيفه وفق اتجاه محدد من اتجاهي الفكر الإنساني المعروفة وهما الاتجاه العقلي (الميتافيزيقي) والتجريبي (العلمي) ومن هنا فإن تفكير ديريدا وكتاباته لا يمكن أن تصنف الا بوصفها شكلاً من أشكال المنطق الصوري المحض الذي لا يتوخى بلوغ المعرفة الحقيقية للعالم وظواهره وإنما ينصب على فكرة الاحتمال والإمكان ليس غير.

فستراتيجية الهدم التي تطال بناء الفكر الغربي لا تقتصر على مجال الميتافيزيقا على الرغم من أنه يعدها أبرز أعدائه لأنها تحولت إلى أيديولوجيا وإنما تطال العلم كذلك فهما يشكلان قطبي أسطورة "التمركز حول العقل" التي يسعى ديريدا إلى تدميرها. وإذا كان ديريدا مسوقاً – في كتاباته جميعها – بهدف هدم أسطورة العقل الذي يؤدي إلى هدم نظرية المعرفة الإنسانية بوصفها تجسيداً لعلاقة العقل بالعالم أو الذات بالموضوع، فما هو البديل الفلسفي الذي سوف يحل محل مركزية العقل؟

إن كتابات ديريدا الأساسية وافتراضاته الفلسفية، لا تكشف عن أية "مركزية" لأن أية محاولة لإقامة مركزية ما سوف تصطدم بالقاعدة الفكرية الجوهرية التي بنى عليها ديريدا صرحه الفلسفي وهي "غياب الأصل" أو انعدام المركز التي تزعم عدم إمكانية الإقرار بأية أولية أو أصالة لأية فكرة أو مبدأ مهما كانت طبيعته.

وهذا معناه أن ما يسمى "فلسفة" التفكيك ليست فلسفة على الإطلاق وإنما هي نوع من التفكير المنطقي العائم في فراغ عقلي مطلق. ذلك أن منطق ديريدا اللامنطقي يشيد افتراضاته وحججه على شكوكية غريبة تتخذ طابعاً مذهبياً وليس منهجياً. وإذا كانت تلك الشكوكية تقترب من شكوكية ديكارت فإنها تظل قلقلة وبائسة عند مرحلة الانبهار العقلي بالوجود فتتفسخ وتتأسن في انبهارها واضطرابها دون أن تمتلك القدرة على اجتياز تلك

المرحلة نحو اليقين الديكارتي فغياب "الأنا" بوصفه مركزاً أولياً لأية معرفة ممكنة يحيل حتماً إلى غياب العالم أو يجعله غارقاً في سبات عميق(٥٦).

لقد سعى ديريدا إلى التشكيك في جدوى المناهج الفلسفية والعلمية التي قام عليها الفكر الإنساني في ضوء تفكير منطقي مجرد يتنكر لأبسط الحقائق والمسلمات العقلية البديهية دون محاولة استنباط منهج بديل من شأنه أن يرقى بتلك الأشلاء النصوصية المتناثرة – التي أجهد ديريدا نفسه في انتقائها بعد تشريح جثة الخطاب الفلسفي الإنساني منذ أفلاطون حتى الآن لينتج عنها خليط فلسفي غير متجانس – إلى مستوى اكتساب أية هوية منهجية محددة المعالم بل أرسى دعائم مشروع متفلسف لا يخدم الا استراتيجيته المعدة سلفاً للنفي المطلق وليس للإثبات من خلال الارتكاز على افتراضين أساسين تتشظى عنهما افتراضات ومبادئ ثانوية حددت الإطار العام للفلسفة التفكيكية، وهما نفي الأصل أو المركز العقلي لأي مبدأ أو مفهوم سواء أكان عقلياً أم تجريبياً وهو ما يعرف بـ(التمركز حول العقل) ومبدأ الحضور.

تقوم افتراضات ديريدا وحججه التي يطورها لهدم الفكر الإنساني وبنية الحضارة المعاصرة على أسس منطقية ذات طبيعة لغوية مطلقة يحكمها منطق الإمكان وليس الواقع الموضوعي. أي أن أية فكرة أو مسلمة إذا كان في الإمكان قبولها فهي صحيحة بغض النظر عن أية مبادئ أو أسس عقلية رصينة وبغض النظر عن تطابقها مع الواقع أو عدمه. ولكي تتضح تلك الافتراضات لابد من مناقشتها من خلال المبدأين السابقين.

مبدأ المركز أو الأصل

ينطلق ديريدا من ثنائية الدال والمدلول والعلاقة الاعتباطية بينهما للبحث عن أولية المفاهيم والمبادئ وتحديد مدى واقعيتها. فلما كان الدال المنطوق لا يمت بصلة إلى الواقع الموضوعي للمدلول وإنما إلى صورته الذهنية التي هي في حقيقتها لا تتطابق مع ما تدل عليه واقعياً فإن اللغة – والحالة هذه – لا تعبر عن الواقع ولا تتطابق معه(٥٧)، ولما كان العقل الإنساني لا يمكنه إدراك الأشياء الا من خلال اللغة، وأن اللغة هي واقع محرف فإن العقل لا يمكنه إدراك الأشياء على ما هي عليه.

إن العالم – اذن – لا وجود له إلا من خلال اللغة وبها، لأن المعنى / الشيء ليس في حقيقته إلا إشارة تدل على تصور هو نفسه إشارة إلى تصور آخر، وهكذا دواليك. وبالنظر لترابط الإشارات مع بعضها دلالياً أي لا وجود لدلالة متعالية بذاتها وإنما من خلال علاقتها الضرورية مع دلالة أخرى نقيضة أو مختلفة عنها. ففكرة الحضور مثلاً لا يمكن إدراكها الا من خلال ارتباطها بدلالة الغياب والشجاعة بدلالة الجبن وهكذا.

ومثلما لا يمكننا إدراك فكرة الحضور الا من خلال فكرة الغياب فإنــه لا يمكننــا أن نفهم الغياب الا بدلالة الحضور، ومن ثم فإن الحضور لا يمكــن تصــوره إلا بوصــفه متلبساً بالغياب. وما ينطبق على المفاهيم ينطبق كذلك على الأعداد فالأول لا يكون كذلك إلا بالاستناد إلى الثاني الذي يدعم الأول في أوليته ومن هنا فأن الأول – في نظر ديريدا هو أول / ثان والثاني هو ثان / ثالث وهكذا ينتهي ديريدا إلى الإقرار بأن "لــيس ثمــة أصل محض فالأول يبدأ بالتلوث أو الابتعاد عن مقام الأصل بمجرد أن يتشكل كأصــل ويجد نفسه مجبراً على أن يمهد لمسار تأتي فيه الآثار المتتابعة لتعدله في أصليته"(٥٨).

ولما كانت اللغة "لا تمثل العالم الخارجي اللالغوي ولا تنقله ولا تتطابق معه فلــيس ثمة مدلول متعال يستضيء كلامنا بهديه"(٥٩) أي أنه ليس ثمة وجود للإشارة الثابتــة أو الإحالة الواقعية للعالم فإن المعنى الحرفي / الحقيقي سوف ينعدم لأن كل جملــة لغويــة وكل تصور وكل إشارة هي في حقيقتها منفصلة عن الخارج وتحيل إلى منظومــة مــن العلاقات والفروق أو الاختلافات المفتعلة التي تدور في فلك ذاتها. حينئذ لا يكون المعنى الحرفي الذي يقابل المعنى المجازي – الاستعاري سوى وظيفة افتراضية وهمية، فاللغة في ضوء هذا الفهم تمارس سلطتها القسرية على خطابنا ولن نكون سادتها أبــداً، إنهــا تمارس لعبة الإشارات في ظل معاييرها وبناها الخاصة، بل أنها لا تني تخدعنا وتضللنا حين تصور لنا أن مفهوماً ما يحيل إلى معنى حقيقي أو واقعي.

إن اللغة – اذن – حسب ديريدا – "هي التي تنشئ مفاهيمنا عن العالم وهــي التــي تصنع الفلسفة والعلم والميتافيزيقا"(٦٠) ولما كانت اللغة مجرد إشــارات أو تصــورات لا تتطابق مع الحقيقة الموضوعية ولا تمثلها أي أنهــا إشــارات ذات مــدلولات وهميــة "مستبعدة"(٦١) فإن الحقائق الفلسفية والعلمية لا وجود لها لأنها مجرد وهم مــن الأوهــام المرتبطة بمركزية العقل، التي لا تعدو كونها "اللعبة التي تضللنا حين توحي لنا أن اللغة تمثل الواقع تمثيلاً حقيقياً"(٦٢).

إذن لا يوجد شيء خارج لعبة الإشارات والإشارة هي انقسام متواصل على ذاتهــا، من خلال جدل الاختلاف والتباين، الأمر الذي يجعلها في نهايــة المطــاف اســتعارة لا يكتسب الخارج هويته الخارجية الا من خلالها لأنها هي التي تجترحه وتقولــه وتجعلــه ممكناً(٦٣) أي أن الاستعارة هي التي تجعل العالم حاضراً، وبمعنى آخر أن العالم لا يتمتع إلا بوجود "استعاري" وعلى هذا الافتراض يؤسس ديريدا نقده لمــا يســميه (ميتافيزيقــا الحضور) التي تدعم اليقين بواقعية العالم أو حضوره الحرفــي، مــن خــلال اعتقادهــا بحرفية اللغة أو بإمكانيتها تمثيل العالم تمثيلاً حقيقياً.

إن ديريدا يتحاشى فكرة المعنى كما يستبعد فكرة المدلول(٦٤) ليحــل محلهــا "الأثــر" بوصفه نتاجاً لمفهوم الاختلاف الذي يصبح أصلاً رغم كونه دون أصــل أو مركــز(٦٥) ليزيح وإلى الأبد أسطورة الكاتب وقصديته خشية ارتباط النص بأي معنى سابق يمكن أن يكون مرجعاً تكوينياً للنص فكما أن النص ليس بحاجة إلى كاتــب فهــو كــذلك لــيس

متمحوراً حول أي معنى لأن المعنى ظاهرة لاحقة للنص وليس علة له، أي أن المعنى لا يخلق النص وإنما العكس فالنص هو الذي يخلق المعنى[٦٦] مثلما تخلق اللغة العالم وتمنحه صفة الإمكان، إن اللغة هي اختلاف وكل عنصر صوتي يحدث أثراً في غيره بسبب الاختلاف فالأثر هو نتاج مباشر له وليس الاختلاف سوى العلاقات اللغوية المتشابكة ذاتياً، ومن ثم فإن الأثر هو الحصيلة النهائية للعلاقات البنيوية للغة داخل النص نفسه وبذلك يصبح في الإمكان قتل الأب الشرعي للنص الذي يتحول إلى مجرد إشارات متموضعة ضمن علاقات نصوصية متفاعلة ذاتياً دونما أية مركزية دلالية، عندها ينفتح أفق التأويل إلى ما لا نهاية وفق ذكاء القارئ وفطنته.

الإرث الفلسفي للتفكيكية

إن ما تم استعراضه من أفكار ومبادئ يمثل الخطوط العامة لفلسفة ديريدا، وعلى الرغم مما يبدو عليها من تماسك ظاهري واعتمادها جهازاً مفهومياً واصطلاحياً جهد ديريدا في ابتداعه، ليبدو كأنه بناء فلسفي يتمتع بأصالة متميزة، فإن التعمق في تلك الأفكار ووجهات النظر ذات الطبيعة الغامضة والتعقيد المفتعل يشير إلى انحدار تلك الأفكار عن نصوص فلسفية متعددة ومتباينة – كما سبق القول – لم تلتقِ إلا في ذهن ديريدا لتخدم استراتيجيته الفكرية إزاء الإنسان والعالم، وإلا فما وجه التلاقي الفلسفي بين زينون وكانت فيما يتعلق بنظرية المعرفة؟

إن الفلسفة قبل ديكارت كانت تدور حول محور "الوجود" بوصفه المبحث الأساس الذي يبنى عليه التفكير الفلسفي برمته والذي تتشعب عنه المباحث الفلسفية الأخرى، وهذا ما يميز الفلسفة اليونانية الطبيعية قبل أفلاطون ، وزينون يمثل أحد تلك الاتجاهات الفلسفية ما قبل الأفلاطونية، وقد عرف عنه أدلته الثلاثة ذات الطبيعة العقلية المجردة التي توخى من خلالها إثبات وهم الكثرة والحركة. وتندرج فكرة حركة السهم ضمن الأدلة التي تنفي حقيقة الحركة أو إثبات وهميتها، وهو الدليل نفسه الذي وظفه ديريدا[٦٧] لنفي (ميتافيزيقا الحضور) ليحل محلها (ميتافيزيقا العدم أو الغياب) أو وهمية العالم.

ومؤدى دليل زينون أن الحركة التي تبدو للعيان مجرد وهم إذ ليس سوى السكون. وذلك أن الجسم يفترض أن يكون مستقراً في مكان ما في لحظة زمنية محددة. غير أن حركة السهم الظاهرة تقتضي أن يكون السهم حاضراً في أكثر من مكان في لحظة واحدة وهذا محال. ومن ثم يستخلص زينون أن الحركة في حقيقتها سكنات متعاقبة وليست حركة متصلة في الزمان كما يبدو ظاهرياً[٦٨] وقد استخدم ديريدا هذا الدليل لا لإلغاء ظاهرية الحركة وإنما لنفي حضور العالم برمته.

إننا نتصور أن الحقيقي هو القائم في لحظة ما كما يقول ديريدا – وتبدو هذه اللحظة بسيطة غير قابلة للتفكيك ومطلقة، وهذا وهم لأن الزمن في تغير مستمر أي أنه نسبي. فاليقين بحضور شيء ما يستدعي توقف الزمن للحظة معينة، ولكن الزمن متغير وفي حركة جدلية الأمر الذي يترتب عليه استحالة الحضور. فما دامت الحركة حاضرة فينبغي أن يكون الوجود متلبساً بالاختلاف والتناقض. وهذا يعني أن الحضور أو الوجود ليس إلا حضوراً مرجأ أو مؤجلاً أي أنه غياب / عدم.(٦٩)

وإلى جانب ملامح الجدل الفلسفي لدى زينون نجد بعضاً من تأثيرات الفلسفة الكانتية في تفكير ديريدا وبخاصة في مجال نظرية المعرفة وإمكانية فهم حقيقة العالم، غير أنها كانتية ناقصة إذ كانت تمثل مرحلة من مراحل الجدل الفلسفي الكانتي حين كان "كانت" مهتماً بتأسيس فلسفته النقدية، التي كانت تتعرض بالنقد لاتجاهي الفلسفة السائدة في عصره وهما الدغماتي والتجريبي. وقد وجد "كانت" في نظرية المعرفة تلك إشكالية فلسفية لا تجد حلها عند حدود العقل المجرد ولا العقل العملي التجريبي كل على انفراد ذلك "أن العقل البشري يقع في الكثير من المتناقضات حينما يحاول أن يعدو حدود التجربة"(٧٠) لأن العقل " مزود بصور ومبادئ أولية تمثل الشروط الضرورية لكل تجربة أي أن مصدر هذه المعاني الأولية ليس تجريبياً ولكننا لا نستطيع استخدامها الا استخداماً تجريبياً "(٧١) بحكم طبيعة الأشياء المدركة وطبيعة العقل نفسه، إذن فلا سبيل إلى حل كل هذه المتناقضات إلا بالتمييز الواضح والصريح بين "الظاهرة" و "الشيء في ذاته".

ومحتوى هذه الفكرة أن كل ما نعرفه عن الأشياء إنما هو "الظاهرة" التي هي الصورة التي تبدو لنا على نحوها الأشياء لا الأشياء "في ذاتها" والسبب في ذلك أن العقل الإنساني هو الذي فرض مبادئه ومقولاته على الطبيعة. وهذا يعني من ناحية أخرى أن الحقيقة بالنسبة لنا هي تطابق صور الأشياء مع الذهن لا مع الواقع. وهذا يحيل إلى أننا لا نكون إزاء وقائع حقيقية وإنما إزاء (ترابط صوري محض) ذلك أن الظواهر – في رأي كانت محكومة تجريبياً بقوانين العلية ومبادئ الجوهر وهي ليست كذلك "لأن ذهننا نفسه قد فرض عليها أولياً تلك القوانين أو المبادئ، ومن هنا فإن الحقيقة لا تعني بالنسبة إلينا أن نخبر الأشياء كما هي بل أن نركب الظواهر على نحو ما ستبدو لنا، وبهذا المعنى تكون الحقيقة مجرد توافق مع قواعد الفكر "(٧٢) وليس تطابقاً مع الواقع.

إن ظلال التفكير الكانتي الأولى قد وجدت كثافتها في تفكير ديريدا سواء أقصد ذلك أم لم يقصد. دون محاولة متابعة تطوير "كانت" مقولة الحدس الحسي إلى مستوى الحدس العقلي الذي ستناط به مهمة بناء مبادئ المتيافيزيقا الكانتية التي تدور حول إثبات عناصر الوجود الأساسية وهي (النفس والله والعالم) ويبدو أن ديريدا قد اكتفى بتلك النصوص الكانتية التي تشير إلى المرحلة الأولى من تفكير كانت في إطار سعيه لقلب نظرية المعرفة التجريبية بزعامة هيوم التي ترجع المعرفة الإنسانية برمتها إلى التجربة الواقعية فيترتب عليها أن تكون الطبيعة هي التي تقود العقل بينما يؤكد كانت أن العقل

هو الذي يقود الطبيعة. ولعل هذا التغيير الجذري في نظرية المعرفة هو الـذي يكمـن وراء وصف بعض الفلاسفة والمفكرين عمل كانت الفلسفي بأنه انقلاب كـوبرنيكي(٧٣)، وقد انطلق كانت من إيمانه بقدرة العقل التلقائية أو ما يسميه "الـوعي المحـض" علـى الإدراك والربط التصوري للمدركات الحسية وتنظيمها في وحدة كلية على وفق مبادئـه ومقولاته القبلية واستخلاص المبادئ الكلية التي تتجلى في فلسفته الميتافيزيقية الإيجابيـة التي تؤكد حضور العالم بوصفه وجوداً قابلاً للإدراك والفهم، والذات بوصـفها مصـدر الإدراك والفهم، والانطلاق لإثبات الوجود الإلهي بوصفه ضرورة مطلقة غير مشروطة.

إن نقطة ارتكاز أية فلسفة تحاول البحث في مشكلة الوجود ينبغـي أن تنطلـق مـن الوعي الذاتي أي الشعور بالأنا بوصفه شعوراً مباشراً قبلياً لا علاقة له بالتجربة ولـيس بحاجة إلى برهان. فالشعور بـ "أنا أفكر" حسب كانت يحيل إلى ضرورة الـوعي بـأن ثمة موجودات هي موضوع التفكير أي أن التفكير يحتاج – ضرورة – إلى "ذات مفكرة" و "محتوى" للتفكير، ولذا فإن غياب الوعي الذاتي يحيل إلى معطيات تصـورية محـضٍ خالية من أية إشارة موضوعية، وهذا ما علق – من خلاله – كاسيرر على رأي كانـت حول أولية الوعي الأصلي أو المحض بوصفه مصدر فعالية الإدراك أو الفهـم وتميـزه عن الوعي التجريبي الصادر عن العيانات الحسية الخارجية. فالوعي الذاتي – القبلي هو المسؤول عن توحيد تلك التصورات الموضوعية المختلفة أو وضعها في "وحدة متعالية" يقول كاسيرر: "والذات بشعورها بهويتها – أعني أنها تقوم مستقلة عن مختلف معطيات الحس – تستطيع لأول مرة أن تصير واعيـة للموضـوعات بوصـفها متميـزة عـن الانطباعات الخاصة بها. وبالعكس إذا بقينا غير شاعرين بأنفسنا فإننا سنواجه بمعطيـات تفتقر إلى أي إشارة موضوعية ولن يقر بأي معطىً على أنه ينتسب إلى موضوع ".(٧٤)

إن الإشكالية الوجودية التي تسقط فيها فلسفة ديريدا القائمة على الغياب – الإرجـاء الوجودي المطلق مبعثها نزعة ديريدا الشكوكية المرتبطة بـالوعي العـدمي والشـعور بتلاشي الإنسان وزواله، فليس غريباً أن يصادر ديريدا فكرة الحضور بوصـفها وهمـاً ميتافيزيقياً، ما دام مشككاً في فاعلية العقل وقدرته على الإدراك أو الفهم ولكن ما الـذي يترتب على نفي إمكانية العقل وقدرته على إدراك مبادئه الذاتية تمهيداً لبلـوغ حضـور العالم وحقيقته ؟

بالطبع لن يتمخض ذلك النفي إلا عن إلغاء الحقيقة والمعرفة الإنسانية برمتهـا فـي سياق تسلسل منطقي جدلي قوامه النفي والتأجيل دون غاية محددة، ثم أليس ضرباً مـن الفوضى المنطقية والجدل العقيم ألا يكون ديريدا نفسه قادراً على السيطرة علـى آليـات تفكيره القائمة على الغياب والنفي والشكوكية، والتحكم في مصير تلك الآليات ؟

إن إلغاء مبدأ المركزية أو الأصل قد أوقع ديريدا في خضم فلسفة "لا أدريـة" بائسـة مفعمة بالتناقض، وجعلها ضرباً من التفكير الميثولوجي غير المعقول شأنه شأن صاحب

المقولة الكنسية التي تقول: بأن بطرس يرفع المسيح وأن المسيح يرفع بإصـــبعه العـــالم!
فبالله عليك أين يضع القديس بطرس قدميه ؟؟

إن مأساة ديريدا أنه لا يدري أين يضع قدميه بعد أن ألغى حضور العالم وغيب العقل في ظلام منطقي جدلي دامس لا يخترقه بصيص نور.

وهذا الشعور التراجيدي قد عبر عنه ديريدا نفسه حينما بلغ بفلسفته حافـــة الهاويـــة: "وقد كنت أتساءل أنا نفسي عما إذا كنت أعرف إلى أين أنا ذاهب، وأستطيع أن أجيبـــك بالقول أولاً – والقول لديريدا يرد على اعتراضات هيبوليت – إنني أحـــاول وبدقـــة أن أضع نفسي عند نقطة بحيث لا أعرف بعدها إلى أين أنا ذاهب ".[٧٥]

المصادر والهوامش

(١) فرانكلين روجرز – الشعر والرسم – ت مي مظفر – دار المأمون للترجمة – بغداد ١٩٩٠ ص٩٧.

(٢) راجع هنري لوفيفر – ما الحداثة – ت جهاد كاظم – دار ابن رشد – بيروت ١٩٨٣ – ص٩٣.

(٣) راجع رايموند وليامز – الثقافة والمجتمع – ت وجيه سمعان – دار الشؤون الثقافية – بغداد – د – ت ص٢٣١.

(٤) تيري ايغلتن – مقدمة في النظرية الأدبية – ت إبراهيم جاسم العلي – دار الشؤون الثقافية – بغداد ١٩٩٢م – ص٨-٩

(٥) صلاح فضل – نظرية البنائية في النقد الأدبي – دار الشؤون الثقافية – بغداد ١٩٨٧م – ص٩٥.

(٦) في أصول الخطاب النقدي الجديد – ت أحمد المديني – دار الشؤون الثقافية – بغداد ١٩٨٧م – ص٢٥.

(٧) نظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكلانيين الروس – ت إبراهيم الخطيب مؤسسة الأبحاث العربية – بيروت – ١٩٨٢ – ص٣٤.

(٨) المصدر نفسه – ص٤٠.

(٩،١٠) المصدر نفسه – ص٥٦.

(١١) المصدر نفسه – ص٥٦.

(١٢) المصدر نفسه – ص٥٩.

(١٣) المصدر نفسه – ص٦١.

(١٤) المصدر نفسه – ص٦١.

(١٥) المصدر نفسه – ص٣٧.

(١٦) المصدر نفسه – ص٣٨.

(١٧) المصدر نفسه – ص٣٨.

(١٨) المصدر نفسه – ص٣٨.

(١٩) المصدر نفسه – ص٦٢.

(٢٠) المصدر نفسه – ص٥٠.

(٢١) تودوروف – المبدأ الحواري– دراسة في فكر ميخائيل باختين – ت فخري صالح – دار الشؤون الثقافية– بغـــداد –١٩٩٢ – ص٣٤.

(٢٢) المصدر نفسه – ص٣٤.

(٢٣) في أصول الخطاب النقدي الجديد – مصدر سابق – ١١ وترنس هوكز – البنيوية وعلم الإشـــارة – ص١٠٣-١٠٤

(٢٤) روجية غارودي – البنيوية فلسفة موت الإنسان – ت جورج طرابيشي – دار الطليعة – بيروت – ١٩٧٩ ص٣٦.

(٢٥) المصدر نفسه – ص٣٧.

(٢٦) المصدر نفسه – ص٣٩.

(٢٧) المصر نفسه – ص٣٩.

(٢٨) المصدر نفسه – ص٤٥.

(٢٩) المصدر نفسه – ص٤٥.
(٣٠) جان بياجيه – البنيوية – ت عارف منيمنة وبشير أوبري – منشورات عويدات – بيروت ١٩٧١– ص١٠٣.
(٣١) المصدر نفسه – ص١٠٦.
(٣٢) المصدر نفسه – ص١٠٦.
(٣٣) وضع النقد – من النقد الجديد إلى البنيوية – دار الشؤون الثقافية – بغداد – ص١٠٣.
(٣٤) جورج وطسون – النقد الجديد صورة دينصور– مجلة الثقافة الأجنبية – ١٩٩٢/٣ – بغداد – ص٤ ، و د. أحمد أبوزيد – النصوص والإشارات – مجلة عالم الفكر – مجلد ١١ – عدد ١٩٨٠/٢ – الكويت – ص٢٣٥.
(٣٥) وضع النقد – مصدر سابق – ص٣٥.
(٣٦) د. أحمد أبو زيد – النصوص والإشارات – مصدر سابق – ص٢٤١.
و(٣٧)
(٣٨) المصدر نفسه – ص٢٤١.
(٣٩) المصدر نفسه – ص٢٤٣.
(٤٠) د. عبد الستار جواد – أوراق للريح – صفحات في الأدب والنقد – دار الشؤون الثقافية – بغداد ١٩٩٢ – ص٣٦.
(٤١) المصدر نفسه – ص٣٦.
(٤٢) بول هيرنادي – ما هو النقد – ت سلافة الحجاوي – دار الشؤون الثقافية – بغداد ١٩٨٦ – ص٧٧.
(٤٣) جيرمي هوثورن – النقد والنظرية النقدية– ت عبد الرحمن محمد رضا – دار الشؤون الثقافية– بغداد – ١٩٨٥ – ص١٣١.
(٤٤) د. أحمد أبو زيد – مصدر سابق – ص٢٥٠.
(٤٥) دي سوسير – علم اللغة العام – ت يوئيل يوسف عزيز – دار الشؤون الثقافية – بغداد ١٩٨٥ – ص٨٧.
(٤٦) المصدر نفسه – ص٩٠.
(٤٧) المصدر نفسه – ص٩١.
(٤٨) راجع – في أصول الخطاب النقدي الجديد – مصدر سابق – ص٥٢.
(٤٩) دي سوسير – علم اللغة العام – مصدر سابق – ص٩٩-١٠٠.
(٥٠) بول هيرنادي – ما هو النقد – مصدر سابق – ص٧٧.
(٥١) وليم راي – المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية – دار المأمون للترجمة – بغداد ١٩٨٧– ص١٧١.
(٥٢) جيرمي هوثورن – النقد والنظرية النقدية – مصدر سابق – ص١٣٦.
(٥٣) وليم راي – المعنى الأدبي – مصدر سابق – ص١٦٢
(٥٤) د. علي الشرع – التفكيكية والنقاد الحداثيون العرب – مجلة دراسات الجامعة الأردنية – مج ١٦ – عدد
– ١٩٨٩/٣ – ص١٩٩.
(٥٥) وليم راي – المعنى الأدبي – مصدر سابق – ١٦٢.
(٥٦) وليم راي – المعنى الأدبي – مصدر سابق – ص١٦٢.
(٥٧) إن عملية الإدراك تستلزم وجود ذات مدركة وموضوع للإدراك ولكل عنصر من هذين

العنصرين استقلاليته وخصائصه، وإن إلغاء تلك الاستقلالية يقود إما إلى السقوط في مثالية ذاتية عقيمة أو موضوعية مطلقة.

(٥٨) سعيد الغانمي – لعبة الأقنعة البلاغية – مجلة الطليعة الأدبية – بغداد – العدد ١٩٨٠/١ – ص٦٩.
(٥٩) المصدر نفسه – ص٦٩.
(٦٠) المصدر نفسه – ص٧٠.
(٦١) المصدر نفسه – ص٧٠.
(٦٢) المصدر نفسه – ص٦٩.
(٦٣) المصدر نفسه – ص٧٠.
(٦٤) المصدر نفسه – ص٧٠.
(٦٥) المصدر نفسه – ص٧٠.
(٦٦) المصدر نفسه – ص٦٩٧١.
(٦٧) د. ناصر حلاوي – مفاتيح لقراءة جاك ديريدا – مجلة الطليعة الأدبية – مصدر سابق – ص٥٤.
(٦٨) أحمد أمين وزكي نجيب محمود – قصة الفلسفة اليونانية – ص٣٣.
(٦٩) د. ناصر حلاوي – مصدر سابق – ص٥٨.
(٧٠) زكريا إبراهيم – كانت الفلسفة النقدية – سلسلة عبقريات فلسفية – دار مصر للطباعة – د.ت – ص١٠٢.
(٧١) المصدر نفسه – ص١٠٢.
(٧٢) المصدر نفسه – ص١٠٣.
(٧٣) المصدر نفسه – ص٢٠.
(٧٤) عبد الرحمن بدوي – أما نوئيل كانت – وكالة المطبوعات – الكويت ١٩٧٧ – ص٢١٨.
(٧٥) د. ناصر حلاوي – مصدر سابق – ص٦٢.

إشكاليات النقــد الحداثي

إشكالية النص والقراءة (*)

ترتكز نظرية الأدب على جدل العلاقة الثلاثية بين المبدع – النص – القارئ انطلاقاً من الاعتقاد بمركزية المبدع بوصفه خالقاً للنص، وأن القارئ يشترك مع النص في أنــه يمثل إحدى غايات الإبداع الأصيلة. وقد ترتب على تلك الغائيــة – بوصــفها محــوراً أساسياً في نظرية الأدب – ان كان النص خطاباً أدبياً أو رسالة لها مغزىً محدد وكــامن في نسيج الخطاب. وكانت مهمة القارئ – بوصفه ناقداً – الاقتراب قدر الإمكــان مــن ذلك المغزى على وفق ثقافته وذوقه وما يتمتع به من قدرة على الفهم والتأويل، اعتمــاداً على سياق الخطاب اللغوي من جهة ودرجة الغموض أو الوضوح التي يتسم بهــا ذلــك الخطاب، في إطار سياقه اللغوي ومرجعياتــه التاريخيــة والســايكولوجية باعتبارهــا مرجعيات فاعلة تؤثر في شخصية المبدع وتتدخل – على نحو أو آخر – فــي عمليــة الإبداع برمتها.

شكلت تلك المنطلقات المبادئ الجوهرية التي تقوم عليها نظرية الأدب منذ أرســطو حتى نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر الذي شهد أفول سلطة المــذهب الكلاسيكي وبزوغ نجم الحركة الرومانسية في العقد الأول من القرن التاســع عشــر، إذ شهدت نظرية الأدب تحولاً على مستوى بنية القصيدة وأســاليبها التعبيريــة باســتخدام الأسطورة والرمز والموروث الشعبي. وقد اكتسب الخطاب الشعري – ابتداءً من عصر الرومانسية مروراً بالرمزية والسريالية كثافة دلالية عميقة جعلت ذلك الخطــاب شــكلاً لغوياً معقداً بعيداً – إلى حد ما – عن الخطاب الشعري التقليدي المألوف الأمــر الــذي استدعى تحولاً جوهرياً في النظرية الأدبية على صعيد ماهية الأدب ووظيفتــه – مــن ناحية – وكرس الحاجة إلى منهجية نقدية جديدة يدعمها جهاز اصــطلاحي ومفهــومي نقدي، وبخاصة بعد أن أدخل السرياليون مبدأ "الكتابة الآلية" في الأدب فأصبح الخطــاب الشعري مجرداً من قصدية المبدع وفسح المجال واســعاً أمــام النزعــات اللاشــعورية وشطحات الخيال وغياب المنطق، حتى أمسى الخطاب لعبة لغوية تحكمها كيمياء اللغــة وقوانين الرقى والسحر، وكان ذلك المنجز اللغوي – الإبداعي السريالي بدايــة لعصــر الحداثة الشعرية التي ساهمت في بلورته اتجاهات نقدية في مطلع القرن العشرين(١) وفي طليعتها آراء إ.أ. ريتشاردز التي تضمنها كتابه "مبادئ النقــد الأدبــي" (١٩٢٤) الــذي أرسى دعائم منهجية نقدية جديدة تقوم على إخضاع الظاهرة الأدبية إلى المنهج العلمــي، حين دعا إلى ضرورة إخضاع الشعر إلى أساليب المعالجة النصوصية الخالصة، اعتقاداً

منه بأن النص الشعري كيان لغوي له قوانينه الخاصة، بغض النظر عن المبدع ومرجعيات النص التاريخية والسايكولوجية[٢].

إن آثاراً عميقة كان قد تركها ريتشاردز ومنهجه النصي وآراؤه فيما سُمي حركة "النقد الجديد" في أميريكا التي تزعمها رانسوم ومثّلها كبار النقاد الأمريكيين أمثال كلينث بروكس ووليم ومسات وبن وورن وآلن تيت الذين تصدوا لنظرية الأدب التقليدية واضعين ثقلهم النقدي على النص باعتباره بناءً لغوياً محضاً.

كان لتلك المحاولات دور ملحوظ في إحداث تحول كبير في جوهر النظرية الأدبية ومنهجية النقد والتأويل، فلم تعد نظرية الأدب محتفظة بمبدئها الأساس المتعلق بثنائية المبدع / النص وإنما أنحصر مركز الاهتمام – في العملية النقدية – في النص واستبعد المبدع استبعاداً كلياً انسجاماً مع استراتيجية نظرية تستند إلى الإيمان بأن النص بنية لغوية ذاتية الغائية مستقلة عن قصدية المبدع وغاياته. ومن ثم فإنه يخلو من أية مركزية دلالية محددة[٣].

غير أن الانعطاف الكبير الذي أصاب النظرية الأدبية نحو الحداثة ومنهجها اللغوي الصارم قد حدث بظهور آراء إزرا باوند ومريده ت . س . اليوت. حينما قدم باوند – زعيم المدرسة الصورية – نظريته الشعرية – النقدية على هيئة نصيحة للشعراء الشباب متمثلة بقوله "قدّم ولا تمثّل"[٤] إذ دعا باوند إلى مدرسة شعرية تعتمد الصورة اللفظية الحسية التي تتوخى جمالية الصياغة وزخرف الأسلوب بعيداً عن المعنى. فغاية الشعر هي خلق صورة زخرفية فسيفسائية ليس غير. ولذا فقد انحصرت وظيفة الشعر في غايته الجمالية الخالصة، فكانت تلك الدعوة بمثابة انبعاث جديد لحركة "الفن للفن" الذي يصبح المعنى الشعري – في ضوئها – ظاهرة لاحقة للشكل اللغوي وليست غائية متضمنة في استهداف المبدع وقصديته ومن ثم فإن ما يترتب على مثل تلك الرؤية أن يصبح أفق التأويل مفتوحاً دون قرائن، نظراً لتنكر الناقد لقصدية المبدع بوصفها النواة الدلالية التي يتمحور حولها النص الشعري[٥].

وقد مهدت تلك الدعوات لظهور نظريات النقد الشكلية ذات المنهجية اللغوية التي انبثقت عن نظرية أدب جديدة دشنها الشكلانيون الروس ووسعها البنيويون وبالغ فيها التفكيكيون. وعلى الرغم من اختلاف تلك المناهج ظاهرياً فإنها تلتقي عند مبادئ محددة تشكل الملامح العامة لنظرية الأدب المعاصرة التي تكرس الاعتقاد بأن الأدب والشعر خاصة، بناء لغوي له قوانينه الذاتية الخاصة وله غائيته الذاتية بغض النظر عن المبدع ووظيفة الأدب الايصالية، كما يزعم شلوفسكي.[٦] فإذا كانت النصوص النثرية تتوخى وظيفة الايصال الفكري فإن الشعر لا يضع في عنايته سوى الوظيفة الجمالية التي يخلقها الشكل اللغوي وحده. فليس هناك جملة واحدة – في العمل الأدبي – يمكن أن تكون تعبيراً عن أفكار الكاتب أو مشاعره إن الأدب دائماً بناء ولعب[٧] حسب تعبير ايخنباوم. وقد استند الشكلانيون الروس – في بناء نظريتهم الأدبية – إلى مقولات الشعراء

المستقبليين الروس الذين مارسوا نوعاً من التجريب الشعري الهادف إلى خلق لغة شعرية غير عقلية تعتمد الصوت اللغوي المطلق.

أما البنيوية فقد وسعت نظريتها المعرفية من خلال منظورها اللغوي للمعرفة الإنسانية برمتها. فلم يعد الأدب سوى تجزؤ ثانوي لبناء إشاري كلي انطلاقاً من الإيمان بأن الفكر الإنساني ليس إلا انعكاساً للغة. وقد أفادت البنيوية من منطلقات دي سوسير اللغوية بشأن اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول، وهيمنة منطق العصر العلمي وفلسفته العدمية الذاهبة إلى القول بضرورة انسحاب المعرفة عن التمثيل كما يدعو فوكو الذي أراد للأدب أن يكون مجرداً من التمثيل لتنحصر غايته في التقديم فحسب[٨]. وفي ضوء تلك المبادئ لم يعد أمام رولان بارت سوى الدعوة الصريحة إلى "موت المؤلف"[٩] ليتحرر النص من سلطته تحرراً كلياً. وبذلك جرد النص الأدبي من كل قصدية دلالية سابقة لتصبح الدلالة أو شبكة الدلالات النصية ظاهرة منعكسة عن قوانين اللغة وعلاقات النص الشكلية وبناه المهيمنة. لقد أمسى النص الأدبي والشعري خاصة بنية مغلقة منكفئة ذاتياً، وشكلاً مفرغاً من أية دلالة قبلية، بحكم اعتباطية اللغة من جهة وتلاشي الإنسان أمام سلطة اللغة التي لا يجد بداً من الخضوع لهيمنتها وسطوتها. وهذا ما دعا بارت إلى الزعم بأن الكاتب لا يفكر إلا في كيفية الكتابة وأن ما ينتجه ليس سوى علامات فارغة على القارئ مهمة ملئها[١٠]. وهذا يعني أن نظرية الأدب قد أصبحت متمركزة في القارئ لا بوصفه تابعاً لقصديات المبدع وإنما باعتباره خالقاً للنص.

أما التفكيكية فقد أسرفت في التعويل على اللغة واسبغت على النص – بوصفه شبكة من العلاقات اللغوية – سلطة لا تُضاهى بحيث أصبح من غير المجدي القول بإمكانية التوصل إلى يقين نهائي بشأن دلالة محددة للنص، انطلاقاً من الإيمان بأن المبدأ الأساس المتحكم باللغة هو التباين والاختلاف. فمفهوم الحضور مثلاً لا يمكن أن يفهم بوصفه مفهوماً أو معنى مستقلاً وإنما من خلال تلبسه بفكرة الغياب. وهذا ينطبق على المفاهيم جميعها. ويزعم ديريدا أن ذلك اليقين بوجود مفاهيم أولية ثابتة ومطلقة إنما هو وهم من أوهام الميتافيزيقا أو "التمركز حول العقل" التي سعى ديريدا إلى تقويض أسسها بتصديه لمبدأين أساسين من مبادئها وهما "مبدأ الحضور" و"مركزية العقل".

مبدأ الحضور:

إن اليقين المطمئن بأن اللغة تتضمن الإحالة على العالم الخارجي ليس سوى وهم ميتافيزيقي. ذلك أن العلاقة بين الدال والمدلول أو الشيء الخارجي إنما هي علاقة اعتباطية. والوهم مبعثه عملية التضليل التي يمارسها العقل حين يوهمنا بـ"أن اللغة تمثل الواقع تمثيلاً حقيقياً"[١١] لأن اللغة مجرد إشارة تحيل إلى إشارة أخرى في تسلسل

لا نهائي، فما دامت علاقتنا بالعالم قائمة على أساس اللغة، لأن اللغة هي التـــي تصـــنع أفكارنا ومفاهيمنا، فهذا يعني أن إدراكنا للعالم إنما هو إدراك لغوي محض أو إدراك من خلال الإشارات. وعليه فإنه يستحيل علينا الإقرار بوجود عالم لا لغــوي قــائم بذاتــه ومستقل عن تفكيرنا(١٢). وفي ضوء ذلك ينتهي ديريدا – عبر منطق تشكيكي لا يقيني – إلى الاعراض عن فكرة حضور العالم أو الأشياء حضوراً حقيقياً أو موضوعياً. وهذا ما دعاه ديريدا "ميتافيزيقيا الحضور".

أما الاعتقاد بوجود مركز معرفي أولي تستند إليه مفاهيمنا ومعارفنا فهو لا يختلف – في شيء– عن فكرته عن مفهوم الحضور. فمثلما لا يمكن التيقن من أن شيئاً ما يمكــن أن يكون حاضراً في لحظة ما لأن هذا يعني تكريس الثابت أو المطلق، فإنــه لا يمكننــا القول بمركزية مفهوم أو فكرة ما نظراً لعدم إمكان استقلال ذلك المفهوم بوصفه إشـــارة، بحكم ارتباطه الجدلي بفكرة أخرى أو مفهوم آخر.(١٣) فمثلاً الاعتقـــاد بفكـــرة الأول – بوصفه مركزاً أولياً ليس سوى وهم. لأن الأول لا يتمتع بأوليته إلا من خلال علاقته بـــ "الثاني" فالأول هو أول / ثان والثاني هو ثان / ثالث وهكذا.(١٤) وانطلاقاً من هذا اليقين يصرح ديريدا بأن المركز أو الأصل سرعان ما يفقد أصالته ويتلوث ممهداً لمسار تـــأتي فيه الآثار المتتابعة لتعدله في أصليته.

وقد ترتب على ذلك – من الناحية الإجرائية النقدية – أن أصبح النص كياناً لغويـــاً عائماً يفتقر إلى أية مركزية دلالية، مما ينجم عنه انفتاح هائل في أفق التأويل، يســـتطيع القارئ أن يستنتج منه ما يشاء من الدلالات بحكم غياب المركزية الدلالية وانقطاع النص عن أية مرجعية خارجية، لأن الركون إلى أية مركزية لا يعدو كونه من وجهـــة نظـــر ديريدا – سقوطاً في مركزية العقل.

الظلال المنهجية في المجال التطبيقي

إن عودة سريعة إلى نظرية الأدب ما قبل الحداثة، تكشف عن استناد تلك النظرية إلى المؤلف الذي يشكل مركزاً مهيمناً سواء في عملية الإبداع نفسها أو في عمليـــة التلقـــي والتأويل. ذلك أن النص الأدبي يفترض أن ينطوي على دلالة معينة تكون بؤرة استهداف المبدع ومن ثم فأن الناقد سوف تتحدد مهمته في الكشف عن تلك الدلالة أو مقاربتها مـــن خلال الاستفادة من مرجعيات النص التاريخية والســـايكولوجية إذا اقتضـــى الأمـــر لأن النص ومبدعه لا يعومان في فراغ وإنما هما مرتبطان بعوامل تاريخية وثقافية مؤثرة.

أما نظرية الأدب التي تمخض عنها النقد الإنكليزي بزعامـــة ريتشـــاردز وامبســـون والنقاد الأرسطيين الجدد أو ما يعرف بمدرسة شيكاغو الأمريكية فقـــد أقامـــت منهجهـــا النقدي على استراتيجية نصية تستبعد المبدع مؤقتاً ولأغراض منهجية سعياً إلى إرســـاء

دعائم نقد موضوعي علمي يتحاشى إمكانية تحول النقد إلى إسقاط ذاتي لأفكار القارئ ومشاعره. وهو منهج شعر ريتشاردز بعدم جدواه نظراً لتشكيكه في إمكانية قيام نقد علمي بمفهوم العلم الطبيعي المجرد.(١٥)

غير أن نظرية الأدب التي انبثق عنها المنهج البنيوي وما بعد البنيوية – أو ما يسمى التفكيكية – قد بالغت في التعويل على القارئ بعد "موت المؤلف" بتعبير بارت أو "إزاحته" بتعبير فوكو(١٦) وتجريد النص من مرجعياته الخارجية انسياقاً وراء منهج العلوم الصرفة حيناً ومنهج اللسانيات المعاصرة ومنظورها التزامني، معتبرة النص مقطعاً عرضياً حيناً وطولياً حيناً آخر منفصلاً عن سياقه التاريخي والإنساني، الأمر الذي جعل النص بنية لغوية لها قوانينها الخاصة وأنظمتها الذاتية مما فسح المجال رحباً أمام القارئ ليقول ما يشاء بغض النظر عن السياق التاريخي. وإذا كان ثمة سياق يعتمده البنيويون فهو لا يعدو كونه سياقاً عائماً يحدد شكل البنية اللغوية لا محتواها، ذلك أن اللغة والمحتوى قد توحدا في العمل الذي أصبح شكلاً "فالشكل هو العمل" كما يزعم رولان بارت(١٧). ولعل ذلك هو مبعث الإسراف والتعسف. فمما لا شك فيه أن لغة النص الأدبي والشعري خاصة -- مهما كانت خصائصها وسماتها – فإنها لا تستغني – بأي حال من الأحوال – عن سياقها التاريخي من جهة وسياقها العام من ضمن إطار التجربة الكلية للمبدع نفسه. وإذا كان ثمة إشكالية يتمخض عنها المنهج البنيوي وتقف عقبة صلبة أمام القبول المتسرع بتلك الافتراضات والمبادئ النقدية فإنما هي إشكالية تثيرها النصوص القديمة. فالسياق النصي لا يمكن النظر إليه بمعزل عن السياق التاريخي ومعجم العصر اللغوي الذي أنشئت فيه تلك النصوص. لنأخذ على سبيل المثال قول جرير:

لهم أدْرٌ تصوّتُ في ..... كتصويت الجلاجلِ في القطارِ(١٨)

كيف يمكن للناقد تأويل دلالة هذا البيت الشعري إذا ما اعتمد آليات المنهج البنيوي ونظريته النقدية ؟

إننا نفترض – جدلاً – أن الشاعر لم يرد التعبير عن فكرة معينة ! وإنما أطلق عبارته جزافاً على هذه الصورة اللغوية التي تموضعت في شكل لغوي معين وقطعنا صلة النص أو العبارة – هنا – عن سياقه التاريخي وقصدية مبدعه، فكيف يتسنى لنا فهم دلالة القطار؟

إن الناقد المعاصر – بطبيعة الحال – سوف يضطر إلى تأويلها وفق الدلالة السياقية المعاصرة لهذه المفردة، ومن ثم فإنه سوف يكون مرغماً إما على إضفاء العبقرية على الشاعر لأنه تنبأ بإنجاز تكنولوجي كبير قبل ظهوره بمئات السنين مع تحريف إجباري

لكل الدوال التي يتشكل منها البيت الشعري أو القول – مثلاً – بأن العرب قد عرفوا القطار بوصفه واسطة نقل متقدمة قبل أن تعرفه أوربا بمئات السنين كذلك ! غير أن إعادة النص إلى مرجعياته التاريخية تكشف عن تهافت المنهج النصي المطلق وعدم جدواه. وبخاصة إذا عرفنا – كما في هذا المثال – أن القطار هو مجموعة الإبل التي يقطر بعضها إلى بعض على نسق واحد.

ولا يكاد المنهج التفكيكي يختلف كثيراً عن آليات المنهج البنيوي وافتراضاته الأساسية، فكلاهما يتفق على ضرورة عزل النص عن سياقه التاريخي أو اجتثاثه من مركزية المفاهيم والمبادئ الأولية المكونة له فضلاً عن التنكر لغائية المبدع وقصديته الذي يجرد النص من دلالته المركزية التي يتمحور حولها النص، وهذا اليقين المتطرف بغياب القصدية وغياب المركزية أو الأصل الدلالي يوحي بأن النص قد تشكل وكأنما مبدعه في حالة من الغيبوبة، أو كأنها عودة إلى فكرة الإلهام الأفلاطونية التي ترى أن الشاعر لا يمكنه أن يقول شعراً سامياً ورفيعاً إلا إذا طاش عقله وفقد صوابه(١٩) في لحظة من لحظات الإلهام، ولذا فهو لا يعني ما يقول.

اننا نبلغ درجة الاسفاف والعبث حين نعتمد ذلك المنهج في دراسة الأدب سواء أكان قديماً أو حديثاً، لأن اللغة سوف تصبح مجرد إشارات حرة ليس لها دلالة معينة ثابتة، لأنها تحيل دائماً إلى إشارة أخرى مفرغة من دلالتها المركزية، أي أن اللغة تصبح عاجزة عن الاستقرار عند مركز دلالي واحد في لحظة واحدة ! لأن الاستقرار الدلالي أو الثبات يقتضي توقف الزمن. ولما كان الزمن في جريان دائم فإن التغير والاختلاف سيكون حتمياً ! فما الذي يمكن أن ننتهي إليه من قراءتنا لقول النابغة الذبياني الآتي قراءة تفكيكية ؟

فإنك كالليل الذي هو مدركي وإنْ خلتُ أن المنتأى عنك واسعُ

في ضوء منطق جاك ديريدا النقدي وآلياته المنهجية لا يتسنى لنا إدراك دلالة الليل مجردة وإنما مقترنة بدلالة "النهار" والمنتأى بـ "المقترب" وواسع بـ "ضيق". وفي ضوء تلك الافتراضات لن يكون هناك معنى واحد يمكن الاطمئنان إليه وإنما سيكون ثمة كم لا حصر له من الدلالات الممكنة. وهذا ما يسميه دعاة التفكيكية انفتاح أفق التأويل.

إن المقدمات حين تكون خاطئة فلا بد أن تكون النتائج كذلك. ولذا فإن التعويل على تلك المناهج دون محاكمة عقلية منطقية لمبادئها ومنطلقاتها لابد أن يفضي إلى مخاطر فكرية وثقافية لا يستهان بها. ومهما كانت الذرائع التي يتذرع بها دعاة تلك المناهج فإن المبالغة والتطرف اللذين يسمان تلك المناهج يبدوان دون مبرر. ذلك أن نظرية الأدب التقليدية أو ما قبل الحداثة بمعنى أدق، إن كانت تقر بسلطة المبدع فلأنه خالق النص، وأن المعنى أو الدلالة هي المسؤولة عن تشكل النص الشعري وفق علاقة جدلية تبدأ بالإنسان – الفكر وتنتهي بالشكل، وفي إطار محدد من قصدية المبدع ونياته. وإذا كان ثمة إسراف في التعويل على مرجعيات النص الخارجية بما يحول عملية النقد – أو التلقي النصي – إلى مجرد استجابة ذاتية أو إسقاط إدراكي وشعوري ذاتي، فإن ذلك لا يبيح لدعاة النقد الجديد إماتة المؤلف وإلغاء قصديته، لأن تلك الرؤية لابد أن تقود إلى تجريد الأدب والثقافة من أية وظيفة جادة وبناءة ليصبح الأدب مجرد لعبة لغوية عابثة، وان كانت له غاية فلا تتجاوز غايته الجمالية العابرة، وهي نتيجة انتهت إليها الشكلانية متجسدة بقول ايخنباوم بأن الأدب دائماً بناء ولعب – كما سبق القول – أو بتعبير بارت أن غاية النقد إنما تكمن في "المتعة" أو "اللذة"[٢٠] الناجمة عن العملية النقدية نفسها، ذلك أن الناقد "لا يسعى لأن يأخذنا إلى ما وراء الكتابة وإنما لجلب انتباهنا إلى الفعالية نفسها"[٢١] فالكتابة سواء الإبداعية أو النقدية ليست واسطة "وإنما غاية بنفسها"[٢٢].

إن القول بوجود دلالة أو معنى سابق على النص حقيقة موضوعية لا شك فيها، غير أن الإشكالية النقدية تكمن في إمكانية إدراك تلك الدلالة، وهذا بطبيعة الحال منوط ببنية النص النحوية والتركيبية وبنائه الاستعاري أو المجازي. فهناك نصوص من التعقيد والغموض ما يستدعي جهداً ذهنياً وقدرات نقدية وإحاطة كافية بمرجعيات النص اللغوية والثقافية. غير أن دعاة النقد اللغوي (الشكلي) لا يميزون هذين النمطين من التعبير اللساني، فشرعوا يطلقون آراءهم ويعممونها دونما مبرر يستدعي ذلك. ان ثمة عبارات قد تساق مساق الحقيقة فلا يكون لها سوى معنى حرفي واحد، وهو ما أشار إليه الجرجاني برصانة منهجية، حين ميز "المعنى" من "معنى المعنى" الذي ينحصر في العبارات ذات البناء الاستعاري أو المجازي والكنائي[٢٣]. فالمعنى يظهر أو يستتر على وفق طبيعة البناء اللغوي للعبارة أو النص. وعلى الرغم من أن المعنى يقترن جزئياً بالسياق النصي إلا أن ارتباطه بالسياق التاريخي ومرجعيات التجربة الإبداعية يكون أقوى وأشد، وهذا يعني أن النظر إلى النص بوصفه بنية مغلقة مكتفية بنفسها – كما يزعم البنيويون – إنما هو نوع من التضليل. فلو أخذنا على سبيل المثال نصاً شعرياً

للسياب وليكن "المسيح بعد الصلب" فكيف يمكننا تأويل دلالاته إذا ما عزل عن السياق التاريخي ومرجعه الحكائي الديني؟

إن المسيح رمز ديني معروف، أي أن له دلالة معينة بوصفها مرجعاً خارجياً وظّف شعرياً ليؤدي دلالة مغايرة لدلالته المرجعية، ومعنى التوظيف الشعري – هنا – أن الدلالة المرجعية قد أصابها تحوير ما أو أنها انتهكت على نحو مقصود فاكتسبت دلالة جديدة. وهذا يعني أن ذلك الانتهاك الدلالي قد نجم عن اقتران غير مباشر بالدلالة المرجعية الدينية، ولذا فإن الناقد – أي ناقد – لا يتسنى له تحديد دلالة النص الشعري إذا ما قُطعت صلتها نهائياً بالدلالة الكامنة في المتن الحكائي الديني. وما يترتب على ذلك – من الناحية المنهجية – أن يصبح في الإمكان القول بأن "المسيح بعد الصلب" ليس نصاً شعرياً وإنما هو نص ديني على غرار النص الإنجيلي. وأن السياب ليس شاعراً وإنما هو قديس وواعظ كتب نصاً دينياً بلغة معاصرة.

ولا تقتصر تلك الإشكالية المنهجية على ميدان نقد النصوص الشعرية وإنما يعم النصوص والعبارات ذات الطبيعة المرجعية بحكم اقترانها بالسياق التاريخي والاجتماعي وطبيعة الخطاب اللغوي السائد في كل عصر. فلو أخذنا على سبيل المثال بعض أحاديث الرسول (ص) وأدب الحكم والأمثال وبعض العبارات ذات الطبيعة البلاغية، فاننا سنكون مقيدين بالمرجعية التاريخية واللغوية –بوصفها مرجعيات خارجة عن النص – التي يدين لها النص بدلالته أو معناه، من ذلك قول الرسول (ص): "إياكم وخضراء الدمن" وبعض الحكم والأمثال "جنت على نفسها براقش" و "إنك لن تجني من الشوك العنب" و "فلان كثير رماد القدر".

إن المنهج اللغوي المجرد القائم على المنظور التزامني أو النصي الخالص لابد أن يؤدي إلى تشويه واضح في الدلالة ويفقد الكثير من النصوص وظائفه التعبيرية بل حتى الجمالية. إذ يتعذر علينا إذا ما أغلق النص على نفسه وغيبت مرجعياته التاريخية ادراك جدوى تلك العبارات لتتحول إلى صيغ عابثة لا طائل تحتها، والا فما الذي يجعلنا ندهش لجمالية حديث الرسول (ص) غير ذلك التعبير الكنائي المجازي المكتنز بالمعاني المتعالقة فيما بينها والتي يحيل معناها السطحي إلى معانٍ ودلالات عميقة؟ وما الذي يجعلنا ننظر إلى عبارة "انك لن تجني من الشوك العنب" على أنها مثل أو حكمة ؟ وما الذي يحدث لو أننا حملنا تلك العبارة محمل الحقيقة أي أن دلالتها المعجمية هي المقصودة؟ فضلاً عن العبارة الكنائية الأخيرة التي تستحيل من خلالها دلالة كثرة الرماد السطحية إلى الدلالة العميقة (سعة الكرم أو الضيافة) عبر سلسلة متعاقبة ومتآصرة من الدلالات؟

إن استقراءً متعمقاً لمحتوى الخطاب النقدي العربي المعاصر يكشف عن طبيعة الاتجاه النقدي الحداثي ذات النزعة الطفيلية التي، وأن بدت في ظاهرها وكأنها تنحو نحو إضفاء سمة الغيرية على خطابها النظري واستراتيجيتها المنهجية فإنها – في أغلب مظاهرها – لم تستطع الخروج من دائرة سحر الحداثة الغربية، الأمر الذي يعزز في ذهن المتقصي لذلك الاتجاه وأسسه الفكرية والمنهجية قوة اليقين بعقم الوعي الحضاري لدى دعاة ذلك الاتجاه النقدي. وأن الدعوة إلى ضرورة التلاقح الحضاري لم تكن مشروعاً نهضوياً مرحلياً وإنما يكرس استراتيجية توكؤ عاجز – وربما على نحو غير واع – على معطيات حضارة غربية وافدة تجسد انحلال الإنسان واضمحلاله أمام طغيان اتجاهات فلسفية وتقنية صارمة، وتتبدى مظاهر العجز والقصور في غياب التمثل الفكري – النظري والتطبيقي – في إطار الخصوصية الحضارية العربية واستلهام تلك النظريات والمناهج النقدية دون إبداء أي مظهر من مظاهر المحاكمة العقلية لتلك النظريات بما ينسجم مع تميز الشخصية العربية ومكوناتها الحضارية والروحية من جهة ومتطلبات نهوض الأمة وتقدمها. وكأن افتراضات الخطاب النقدي الحداثي الغربي مسلمات بديهية غير قابلة للنقد والتقويم.(٢٤)

وعلى الرغم من أن البنية السطحية للخطاب الحداثي الغربي توحي بأنه خطاب نقدي / أدبي يتوخى تحرير النظرية النقدية من بعض ما علق بها من أوهام وتصورات خاطئة، فإن البنية العميقة لذلك الخطاب التي تستند إلى منطلقات فلسفية عدمية وعبثية، تهدف إلى تحييد دور الثقافة والمثقف وتجريدها من وظائفها الإنسانية والحضارية تحت ستار زائف من العلمية والموضوعية المتطرفة فضلاً عن تجريد الأدب من وظائفه الذوقية والجمالية بالتنكر للمنظور المعياري وتكريس النزعة الوصفية البائسة.

إن ثمة استسلاماً يكاد يكون كلياً يبديه دعاة الحداثة العربية لافتراضات البنيوية والتفكيكية وبخاصة في الميدان النظري، دون التنبه لنزعات الإطلاق والتعميم التي تتسم بها تلك المناهج على الرغم من اعتمادها على نصوص تطبيقية تقوم على الانتقاء أو الافتعال أحياناً. وإلى جانب تلك الدوغماتية الفجة يبرز بجلاء ميل إلى الموازنة غير المبررة بين الحداثة والتراث حيناً ونظرة الازدراء للموروث النقدي العربي منظوراً إليه من خلال تيار الحداثة الغربية، دون الأخذ بالاهتمام الفارق التاريخي الهائل بين التراث وثقافة العصر، غير أننا لا نريد التوسع في هذه الدراسة وسنكتفي بإيراد نموذج واحد من نماذج التطبيق المنهجي الحداثي في النقد العربي المعاصر ليتسنى لنا إدراك مدى فاعلية هذه المناهج وجدواها إذا ما أخذت على عواهنها. ولعل أفضل نموذج للتدليل على

ما سبق لنا قوله هو "تشريح النص" لعبد الله الغذامي. وهو امتداد منهجي لكتابه الأول "الخطيئة والتكفير".

في مستهل كتابه يشير الغذامي إلى أهمية الموروث العربي ويرى "شرعية الأخذ منه" بل "على ضرورة هذا الأخذ ولا معنى في أن يزعم أحد عكس ذلك".[٢٥] غير أنه بعد ثلاث صفحات فقط نراه يوجه نقده التهكمي لذلك الموروث النقدي بقوله: "ولقد جهد نقادنا منذ مطلع تاريخ النقد عندنا في تأكيد الفصل بين المعنى واللفظ في الشعر فعزلوا المعنى وأبعدوه، ولكن تياراً مضاداً جهد في عكس المعادلة مما رجح جانب المعنى وغلبه على اللفظ فتمت محاصرة القطب الصوتي في مختنق الوزن والنظم وتعلى التصور الذهني المحدد وجعل التذوق الجمالي مجرد شرح للمفردات وبهذا ضاعت القيمة الجمالية للنص الأدبي .."[٢٦]

والغذامي يقدم منهجه النقدي البديل للموروث النقدي متمثلاً بالرؤية السيميولوجية أو بتعبيره هو القراءة السيميولوجية التي تهدف إلى "تحرير النص من قيوده المفروضة عليه"[٢٧] ويتهم النقاد العرب بأنهم "لم ينظروا قط إلى النص على أنه أثر لإشارات محررة في سياق مفتوح"[٢٨] وهذا يعني أن الغذامي يجعل الحداثة الغربية معياراً لعظمة التراث أو بؤسه بقدر مطابقته إياها أو ابتعاده عنها.[٢٩] كما أنه يتسامى على ذلك التراث النقدي العظيم الذي أنجزه العقل العربي قديماً على الرغم من إيمانه السطحي بضرورة الأخذ منه ليسقط في أحضان الحداثة الغربية متبنياً إياها وداعياً إليها بحماس شديد.

ويوضح الغذامي منهجه السيميولوجي ومبررات اعتماده هذا المنهج وجهازه الاصطلاحي دون غيره لاعتبارات معينة. فهو يستخدم مصطلح "إشارات" وليس "كلمة" لأن الكلمة يعوزها العنصر الجمالي فيما تتوفر على عنصر المعنى أو التصور الذهني، بينما يجد في مصطلح "إشارة" عنصراً جمالياً مجرداً من التصور الذهني، الذي كان عالقاً بها ويمكنها من إحداث الأثر الحر وتنويعه مع كل قراءة"[٣٠] وهذا يعني أن الكلمة الشعرية – هي إشارة مفرغة من دلالتها المعجمية ومفعمة بالصوت – ومن ثم فإن جماليتها تتأتى من فراغها الدلالي لأنها سوف تمتلئ بالدلالات مع كل قراءة أي أنها تكون في "حالة تحول فني متجدد".[٣١] والناقد هنا يعتمد مفهوم رولان بارت للإشارة وفق تصوره السيميولوجي في كتابه "مبادئ السيميولوجيا".

ويجمع الغذامي في منهجه مناهج مختلفة في دراسته بعض النصوص الشعرية، منها ما يتعلق بالبنيوية والسيميولوجيا والتفكيكية التي يسميها "تشريحية" وسنستعرض جزءاً من قراءته لقصيدة "إرادة الحياة" لأبي القاسم الشابي.

في قراءته لظاهرة التقفية في القصيدة نلاحظ الناقد ينحاز إلى منهجه البنيوي والسيميولوجي ويدعم افتراضات بارت فيتصدى للمرزوقي في تصوره للقافية التي يتشوفها المعنى. فيزعم أن القافية المتكررة في هذه القصيدة لا يتشوف لها المعنى "لأنها هي التي تؤسس المعنى وليس هو الذي يؤسسها وهي فوق المعنى وسابقة عليه وليس

المعنى هدفاً لها كما أنه بكل تأكيد ليس سبب وجودها".[٣٢] ويستطرد الناقد في قراءته السيميولوجية فيؤكد "أن الكلمة كإشارة ليست اتحاداً صوتياً ومعنوياً ولكنها صوتيات مؤتلفة وحسب، ووجودها يتحقق بأثرها الإيقاعي". ويأخذ نموذجاً لذلك كلمة "الزهر" التي تتكرر في القافية أربع مرات في جمل متعاقبة (ميت الزهر – فوق الزهر – غصن الزهر – بخور الزهر) غير أن الناقد يتجاهل منهجه السيميولوجي السابق الذي يرى أن الإشارة بناء صوتي محض وليس لها من أثر سوى أثرها الإيقاعي، فيشير إلى أن كلمة الزهر رغم تكرارها في السياق فإنها أدت معاني مختلفة، فميت الزهر يمثل حاضر الأمة وهو يختلف عن غصن الزهر ليكون أملاً يأتي مبشراً بعطاء جديد كما أن بخور الزهر يمثل الماضي المعطاء.[٣٣]

إن الناقد يتناقض – تطبيقياً – مع ما ينظر له من مفاهيم، فإذا كانت الكلمة مجرد بنية صوتية مفرغة من المعنى فإن الزهر في أي موضوع جاءت تأتي محتفظة بصوتيتها. فمن أين يأتي تعدد الدلالات لا سيما أنها كلها في سياق نحوي وتركيبي واحد؟ وإذا قلنا أن تفسير دلالة الزهر ناتج عن عنصر الإضافة الذي أضيف إلى الزهر في تلك العبارات فأكسبها معنىً مغايراً في كل موضع فـ(ميت الزهر) ليس هو (غصن الزهر) وليس (بخور الزهر) وهذا يعني أن تباين دلالة الزهر ناجم عن إضافة كلمات متباينة إلى الكلمة المذكورة. ولكن حسب سيميولوجيا الغذامي ألا ينبغي أن نتعامل مع (غصن) و (ميت) و (بخور) على أنها إشارات مفرغة من متصورها الذهني، أي على أنها مفرغة من دلالاتها السابقة المفروضة عليها؟ وفي هذه الحالة ستكون عبارة (ميت الزهر) = (غصن الزهر) = (بخور الزهر). أليست هي مجرد إشارات ليس لها من تأثير سوى أثرها الإيقاعي؟ فكيف سمح الغذامي لمنهجه أن يتعامل مع (ميت الزهر) على أن المضاف (ميت) ظل محتفظاً بدلالته المعجمية المفروضة بينما جرد الزهر من معناه ليتحول إلى إشارة حرة فارغة؟ وكذلك الحال بالنسبة إلى المضامين (غصن وبخور). فإذا طبقنا فكرة الإشارة الحرة وفق منهج سيميولوجي فإن المضاف والمضاف إليه في العبارات السابقة سيصبحان إضافات صوتية إيقاعية. فمن أين جاء المعنى الذي حَمّله الغذامي تلك العبارات؟ وبمعنى آخر من أين جاءت دلالة الحاضر الميت والأمل المبشر بعطاء جديد في العبارتين السابقتين والماضي المعطاء في عبارة (بخور الزهر) ؟ إن إضافة بنية إيقاعية إلى بنية إيقاعية أخرى لا ينتج عنها سوى شكل إيقاعي. فهل أن تجميع أجزاء ميتة يمكن أن ينتج جسداً حياً؟ إننا لو جمعنا آلاف الكلمات أو الإشارات الحرة أي المفرغة دلالياً لما نتج عنها إلا كلمات فارغة، وهذا ما لم يتنبه له بارت وغيره من السيميولوجيين.

غير أن الإخفاق المنهجي يتجلى بوضوح لدى الناقد حين يقف في قراءاته السيميولوجية عند البيت السادس من القصيدة نفسها (ودمدمت الريح ..) فينسى أن الإشارة حرة أو متحررة من معناها ويبدو أن منهجيته السيميولوجية لا تسعفه في ملء

فراغ الإشارة الدلالي فيلوذ بالقرآن الكريم ليستدعي دلالة الريح فيلصق معناها القرآني بسياقها الشعري فيقول ان "قدومها قدوم غضب وعذاب فنحن نعرف من ورود الريح في القرآن الكريم أنها في حالة العذاب تأتي مفردة كقوله تعالى "وأما عاد فأهلكوا بريح صرصرٍ عاتية" وإذا جاءت بصيغة الجمع فهي رحمة ... وعليه جاءت إشارة الريح هنا حاملة الويل والثبور للجسد الميت في الوطن الخامل ..".[٢٤]

إن المنهج النصي – بصورة عامة وكما هو معروف – يتنكر لمرجعيات النص الخارجية ويحاول فهم النصوص وتأويلها في ضوء السياق اللغوي للنص. ولذا فإن تغير السياق أو البنية التركيبية والنحوية لابد أن يفضي إلى تغير في الدلالة. وهذا ما فعله الغذامي نفسه عند محاولته تأويل مفردة الزهر التي رأى أنها مجرد تغير عنصر الإضافة إلى الكلمة نفسها قد جعلها توحي بدلالة مغايرة، فكيف إذا تغير السياق بكليته؟ ثم أليس ممكناً وفق رؤية الناقد أن تفسر كل كلمة "ريح" في الشعر العربي استناداً إلى دلالتها السياقية القرآنية السابقة؟

إن الريح في قصيدة الشابي – في ذلك الموضع – لا تحمل أية دلالة مجازية أي أن دلالتها حرفية. وكل ما فعله الشابي أنه استعار لها فماً تُحدث به الآخرين عن توثبها وعنفوانها وتطلعها الدائم إلى غايتها. (إذا ما طمحتُ إلى غاية ركبتُ المُنى ونسيتُ الحَذرْ) ولا تختلف هنا عبارة الشابي (ودمدمت الريح ...) عن استخدام لبيد بن ربيعة العامري في قوله (... إذ أصبحت بيد الشمال زمامها) فكل ما فعله لبيد استعار للريح الشمال يداً وهذه الاستعارة لم تخرج الريح عن كونها ريحاً حقيقية أو ظاهرة فيزيائية معروفة، غير أنه عبر عن فعلها أو أثرها بأن جعل لها يداً، إن الشابي إنما أراد أن يبلغ رسالة أو فكرة إلى الشعب العربي فلم يفعل ذلك بلسانه وإنما استعار للريح فماً لكي يتم إيصال الخطاب. وهذا النمط من التعبير غير المباشر قريب من نمط سردي يوكل من خلاله السرد إلى راوٍ بدل أن يقوم بذلك الكاتب نفسه، فيصبح سرداً من الخارج بدلاً من أن يكون داخلياً ليكتسب قدراً من الموضوعية. فضلاً عن التباين الشاسع والصريح بين السياق القرآني والسياق الشعري. فالريح في القرآن قد جاءت لتعبر عن الموت والهلاك بوصفه عقاباً للكافرين في سياق لغوي ينطوي على وظيفة بلاغية تتجلى بالتحذير والتنبيه والموعظة، بينما جاء السياق الشعري مجسداً دعوة الريح الطامحة إلى غايتها – وهي دعوة الشاعر نفسه شعبه لأن يحذو حذو الريح في تطلعها وشوقها إلى الخلاص والانعتاق.

وإنا لنلاحظ أن الناقد بقدر ما يؤكد منهجيته السيميولوجية ورؤيته للنص الشعري "على أنه نص جمالي قُصد منه أثره على النفس وليس ما فيه من منطق دلالي أو معنىً ظاهري"[٣٥] فإن جهده التطبيقي يكسر على نحو دائم ذلك اليقين مما يؤكد فكرة التناقض الحاد بين النظرية والتطبيق. ويبدو أن ذلك التناقض بين المنظور والإجراء ليس مبعثه ضعف قدرات الناقد وإنما هو ضعف المنهج وقصوره الذي يحاول نقادنا الحداثيون

تطبيقه على ما فيه من إسفاف وتعسف. ولعل أبرز مظاهر الإسفاف في تلك المناهج هو التعامل مع اللغة على أنها إشارات صوتية مفرغة من المعنى، لأن ذلك المنظور لابد أن يجرد الكلمات من انتمائها إلى ميدان اللغة الإنسانية. فما يميز اللغة عن غيرها من المظاهر الصوتية الأخرى هو كونها بنية صوتية دالة وإلا فما الذي يميز اللغة عن أصوات اصطدام الأشياء ببعضها أو أصوات المكائن أو الموسيقى؟ وإذا كان ثمة أبيات شعرية مبتسرة كتبت لأغراض تجريبية أو لغايات عابثة اتسمت بطغيان بنيتها الصوتية المطلقة على وظيفتها الدلالية، فان ذلك استثناء وليس قاعدة، ولا يعطي مسوغاً ليكون أساساً لبناء نظرية شاملة في الشعرية أو إقامة منهج في النقد تخضع لآلياته النصوص الشعرية جميعها.

المصادر والهوامش

(*) نشرت في مجلة (آفاق عربية) بغداد – تموز /آب ١٩٩٦.

(١) تبنى ياكوبسون آراء بعض السرياليين والدادائيين في الكتابة الآلية في صياغة أسس نظريته في الشعرية الذاهبة إلى الاعتقاد بشكلية النص الشعري وغياب القصدية الدلالية بالاعتماد على المبدأ السريالي القائم على الكتابة الآلية، والصور الشعرية الاعتباطية التي دعا إليها بريتون، ينظر (جاكوبسون – قضايا الشعرية – ترجمة محمد عبد الولي ومبارك حنون – دار توبقال – المغرب – ١٩٨٨) أما رولان بارت فإنه قد أنطلق من "هذيان" لوتريامون التي أفتتح به الأدب ولذا فإن النقد "يستطيع أن يدخل في الهذيان مدخل قوة مدفوعاً بحوافز شعرية" بمعنى أن الهذيانية التي يقوم عليها الشعر السريالي يمكن أن ينطلق منها النقد ليضع استراتيجياته في القراءة النقدية – راجع (بارت – نقد وحقيقة – ترجمة د. محمد عياشي – مركز الإنماء الحضاري – حلب – سورية – ١٩٩٤ ص ١٠٢-١٠٣).

(٢) ستيفانا سكار جنسكا – تيارات ومواقف في النقدية الجديدة – مجلة الثقافة الأجنبية – بغداد – ١٩٨٩/٤ ص٤٦.

(٣) راجع عبد الستار جواد – أوراق للريح . صفحات في النقد والأدب – ص٥٢.

(٤) جاكوب كورك – اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب– ت ليون يوسف وعزيز عمانوئيل – دار المأمون – بغداد – ١٩٨٩ – ص٢٠٧.

(٥) ستيفانا سكارجنسكا – مصدر سابق – ص٤٤

(٦) نظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكلانيين الروس – ت إبراهيم الخطيب – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ١٩٨٢– ص٣٨.

(٧) في أصول الخطاب النقدي الجديد – ت أحمد المديني – دار الشؤون الثقافية – بغداد – ١٩٨٥ – ص٢٥.

(٨) نظرية المنهج الشكلي – مصدر سابق – ص٣٨.

(٩) راجع "موت المؤلف" د. خالد سليمان – مجلة الآداب – جامعة بغداد – ١٩٩٠/٣٨ ص١٧٧. و(رولان بارت – نقد وحقيقة – ترجمة د. محمد عياشي مركز الإنماء الحضاري – حلب – سورية ١٩٩٤) قدّم المترجم ترجمة كاملة لمقال رولان بارت (موت المؤلف).

(١٠) في أصول الخطاب النقدي الجديد – ص٥٢.

(١١) لعبة الأقنعة البلاغية – سعيد الغانمي – مجلة الطليعة الأدبية – بغداد – العدد ١٩٨٠/١ ص٦٩.

(١٢) المصدر السابق – ص٦٩.

(١٣) وليم راي – المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية – ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز – دار المأمون – بغداد – ١٩٨٧ – ص١٦٢.

(١٤) راجع مفاتيح لقراءة ديريدا – ناصر حلاوي – الطليعة الأدبية – مصدر سابق – ص١٦٢.

(١٥) راجع جورج واطسون – نقاد الأدب – ترجمة د. عناد غزوان – دار الشؤون الثقافية – بغداد – ١٩٧٩ – ص٢٣٠.

(١٦) راجع روجيه غارودي – البنيوية فلسفة موت الإنسان – ترجمة جورج طرابيشي – ص٤٧.

(١٧) راجع رولان بارت – نقد وحقيقة – ترجمة د. محمد عياشي – مركز الإنماء الحضاري – **حلب – سورية** – ١٩٩٤ ص١٠١.

(١٨) شرح ديوان جرير – محمد إسماعيل عبد الله الصاوي – ص١٩٢.

(١٩) راجع هوراس – فن الشعر – ت لويس عوض – الهيئة العامة للكتاب – القاهرة – ص٧٩.
(٢٠) راجع ترانس هوكز – البنيوية وعلم الإشارة – ترجمة مجيد الماشطة – دار الشؤون الثقافية – بغداد – ١٩٩٦ – ص١٠٥.
(٢١) المصدر السابق – ١٠٣،١٠٤.
(٢٢) راجع رولان بارت – نقد وحقيقة – ترجمة د. محمد عياشي – مركز الإنماء الحضاري – حلب – سورية – ١٩٩٤ ص٧٧.
(٢٣) راجع عبد القاهر الجرجاني – دلائل الإعجاز – تحقيق محمد رشيد رضا – دار المعرفة – ص٢٦٢-٢٦٣.
(٢٤) قدم د. عبد العزيز حمودة في كتابه (المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية – سلسلة عالم المعرفة – الكويت – ١٩٩٨ – دراسة نقدية معمقة لمرجعيات الحداثة الفكرية والفلسفية وآلياتها المنهجية، وهي دراسة رصينة وموضوعية تكشف عن عوامل الضعف في فكر الحداثة النقدي.
(٢٥) عبد الله الغذامي – تشريح النص – ص١٠.
(٢٦) المصدر السابق – ص١٣.
(٢٧) المصدر السابق – ص٩.
(٢٨) المصدر السابق – ص١٣.
(٢٩) يقارن الغذامي بين الحداثة الغربية في نهايات القرن العشرين والموروث النقدي العربي حتى القرن الحادي عشر الميلادي.
(٣٠) المصدر السابق – ص١٤
(٣١) المصدر السابق – ص١٤
(٣٢) المصدر السابق – ص٢٧
(٣٣) المصدر السابق – ص٢٨
(٣٤) المصدر السابق – ص٢٩
(٣٥) المصدر السابق – ص٣٥

إشكاليات النقد العـــربي المعاصر
بين التنظير والممارسة (*)

١ – خطاب التراث / المصالحة بين الذات والعالم

كانت نهايات القرن التاسع عشر الميلادي قد شـــهدت الأصـــداء الأخيـــرة الخافتـــة للدعوات الفكرية والثقافية المنبعثة من تراث حضاري كان حياً على امتداد عشرة قرون أو يزيد، حين كانت الذات العربية ممتلئة عميقة كامتلاء وعمق ذلك التراث الذي أرســـى دعائمه عقل عربي يقظ أولى مقوماته التطابق بين أشكاله الحضارية / الواقعية ومحتواها الإنساني.

وما أن آذن القرن التاسع عشر بالانطواء حتى بدأ الشرخ الفكـــري يحفـــر أخـــدوده العميق بين الذات العربية وعالمها بين ماضيها وحاضرها ليتخذ – فـــي بدايـــة القـــرن العشرين – مظهر القطيعة المعرفية بين التراث والحداثة وكأن القطيعة شرط ضـــروري لإنجاز الحداثة.

وإذا كنا معنيين – في هذه الدراسة – بالاقتصار على أسئلة النقد العربي دون الأسئلة المعرفية الأخرى، فإن ذلك لا يعني عزل الواقعة النقدية عن شروطها الحضـــارية. وإذا كانت أسئلة النقد العربي التراثي تجد إجاباتها الفكرية والجماليـــة فـــي ثنايـــا التجـــارب الإبداعية وخصائصها المتميزة، الأمر الذي جعل النظرية النقدية التراثية، خلاصة نهائية لقراءات النقاد العرب القدامى واستيعابهم طبيعة تلك التجارب في شـــروطها التاريخيـــة والنفسية، فكانت حاضنة حميمة لأبعادها الفكرية والفنية ومعبرة عنها، فإن أســـئلة النقـــد العربي المعاصر ما زالت قلقة أمام إشكالية الفجوة بين التنظيـــر والممارســـة. وليســـت الفجوة المقصودة إلا انفصال النظرية النقدية المعاصرة عن واقعها الإبداعي. وإذا علمنـــا أن العلاقة بين النظرية النقدية والإبداع علاقة تفاعل وتأثير متبادل فـــإن تلـــك الفجـــوة المعرفية ستجعل من الممارسة النقدية تواطؤاً هائماً في فراغ أو علاقـــة منكفئـــة علـــى نفسها. وهذا ما تمخضت عنه حركة الحداثة العربية كما سنرى في صفحات قادمة.

وكما قدمنا أن العقل العربي التراثي – في مضمار التنظير النقدي – قد أسس نظرية أدبية حدد من خلالها مفهوم الأدب وخصائصه النوعية التي كشفت عن بنيته التركيبيـــة والوظيفية المفارقة لغيره من فنون القول. انطلاقاً من إدراكه الموضوعي طبيعة العملية الإبداعية والسيرورات النفسية البشرية التي تتحدد في ضوئها استجابتنا للشـــعر بوصـــفه بنية لغوية ذات دلالة تؤدي وظيفة جمالية، واستنبط المعايير النقدية التي أخضع لآلياتهـــا

نصوص الشعر العربي مقيماً إياها في إطار التجربة الإبداعية لشاعر ما كما فعل عبد العزيز الجرجاني في دفاعه عن المتنبي في كتابه (الوساطة) أو بين شاعر وآخر كما فعل الآمدي في موزانته بين الطائيين (البحتري وأبي تمام). وهي مقاربات نقدية تطبيقية اعتمدت منهجاً لغوياً / فنياً أخذت بالاعتبار السياقات الفكرية السائدة والقيم الجمالية العربية في ضوء خصوصيتها الحضارية. وكذلك فعل أرسطو – قبل ذلك – إزاء الشعر اليوناني، إذ أسس شعرية اليونان انطلاقاً من أعمال شعرائها الكبار في مجال الدراما والملحمة واستنبط منهما قواعد هذين النوعين الشعريين وقوانينهما الداخلية الفكرية والجمالية، وقد أصبحت مبادئ الشعرية الأرسطية قواعد عامة وأساسية في أوربا في مجالي التنظير والممارسة النقدية. لأكثر من ستة عشر قرناً.

إن ما أعنيه بهذه التوطئة أن النظرية النقدية هي نتاج للشروط والملابسات التاريخية لأي مجتمع، وتعبير عن الرؤية العقلية للكون والوجود، ونزعات الروح نحو الجمال بمظاهره الحسية والمطلقة. مثلما أن الأدب الإبداعي هو تعبير عن حاجات الإنسان وقضاياه الكبرى، وهذا يعني أنه مثلما لا يمكن فصل الأدب عن مرجعياته التاريخية والإنسانية، فإنه من العبث فصل النظرية النقدية عن موضوعها الإبداعي في أطره الحضارية والجمالية.

٢- الخطاب النقدي العربي المعاصر بين القطيعة والتواصل

إن حالة الركود الحضاري التي شهدها التاريخ العربي الحديث – منذ بدايات الحكم العثماني – وما عقبه من هيمنة استعمارية غربية على الوطن العربي حتى بداية القرن العشرين أو منتصفه، قد خلقت حالة من الركود العقلي، والابتعاد عن التراث بسبب تمركز الفكر العربي الحديث حول القضايا المصيرية الملحة في مقدمتها قضية التحرر والاستقلال وقضايا الجهل والتخلف. وقد أدت تلك العوامل مجتمعة إلى البحث عن وسائل من شأنها تخطي مظاهر الأزمة الحضارية التي تراكمت عواملها عبر قرون عدة. فكان لابد من الانفتاح على الحضارة الغربية والإفادة من معطياتها الثقافية والتقنية، وكان للبعثات العلمية من مختلف أقطار الوطن العربي إلى الغرب، فضلاً عن المهاجرين من المثقفين والمفكرين والسياسيين العرب الذين قصدوا الغرب لأسباب عديدة معروفة الأثر الحاسم في توجيه الأنظار إلى الغرب بوصفه مجتمعاً راقياً متحضراً، لابد من تدعيم جسور التواصل الحضاري معه، أملاً في تجاوز حالة الركود والتخلف. ومن هنا بدأ الشرخ الحضاري يتسع بين الذات العربية ومرجعياتها التاريخية. فالفراغ الفكري والثقافي الذي كان يعيشه الإنسان العربي قد ولّد فراغاً نفسياً، وخواء عميقاً على مستوى

الشعور الذاتي، بعد أن اتسعت الهوة بين الذات وتراثها الحضاري جراء الغزو الثقافي الغربي.

إن الذات الفارغة تاريخياً تستوعب ما أمكنها من ثقافة الآخر ومعطياته الفكرية، أمام حالة الانبهار بثقافة الآخر المسؤول عن إفراغ الذات العربية من محتواها التاريخي الإنساني. ولذا فإن فكرة الانفتاح على ثقافة الغرب سرعان ما تحولت إلى استراتيجية حضارية ثابتة ودائمة لدى أغلب المفكرين والمثقفين العرب المعاصرين، في الوقت الذي كان ينبغي فيه أن تكون مرحلة آنية يتم من خلالها امتزاج ثقافي يتمخض عن رؤية عقلية تجسد رؤية العقل العربي في ضوء غيريته الحضارية. وكان الأدباء والنقاد في طليعة من تبنوا تلك الاستراتيجية التي تقوم على تبني ثقافة الغرب على صعيد الثقافة الأدبية / النقدية والترويج لها. وقد تجلت بواكير تلك الاستراتيجية المعرفية في مواقف ومقولات شعراء المهجر من الأدب العربي ورموزه القدماء والمحدثين تحت ذريعة دعوات تجديد الأدب العربي وتنقيته مما شابه من مظاهر الضعف والجمود نتيجة تقليد القدماء. وكان جبران خليل جبران (١٨٨٣-١٩٣١) في طليعة المهجريين الذين وضعوا اللبنة الأولى للقطيعة بين الأدب والتراث، فقد تنكر جبران "للقديم وهاجمه بشدة وخاصة الأدباء المقلدين له"[١] وهي دعوة لم تطل أسلوب الشعر ومضامينه وإنما تعدته إلى اللغة التي ينبغي على الشاعر الحديث أن يتصرف بها بعيداً عن القواعد وفخامة الأسلوب. أما خليل الخوري (١٨٣٦-١٩٠٧) فقد اقترنت دعوته إلى التجديد الشعري "بالتماثل بشعراء فرنسا الكبار المعاصرين له"[٢] وبخاصة فكتور هيجو.[٣] وأما ميخائيل نعيمة الذي عُد كتابه النقدي (الغربال) ١٩٢٣ أول كتاب نقدي عربي في العصر الحديث فقد تأثر إلى حد بعيد بالأدب الروسي بشقيه الإبداعي والنقدي وكان لأستاذه بيلنسكي أثر واضح في آرائه النقدية. وقد قاده تأثره بالأدب الغربي وأعلامه وتمجيده إياه إلى ازدراء التراث العربي وأعلامه ومن ثم كان نعيمة يقارن بين الأدبين، فأعلام الأدب الغربي قد "أسكنتهم السماء أولمبوس بين الآلهة ولمست شفاههم بجمرة الحق" ولا يخفى ما لذلك الانبهار بذلك الأدب من مشاعر العجز والدونية التي يكشف عنها نعيمة في عبارة لا تخلو من التهكم من كل ما هو على علاقة بتراثنا الأدبي، تلك المشاعر التي جعلته يأنف من المقارنة "فنحن قاصرون عن إدراكهم بأيد أثقلتها سلاسل القيود، وعيون امتصت الظلمة ماءها وعقول لم تتحرر بعد من أوهام الماضي وأشباحه"[٤] وليست السلاسل والقيود إلا قيود اللغة العربية ونظام الشعر العروضي، ومن أجل أن يلحق أدبنا العربي الحديث بآداب الغرب فإن عليه أن يخرق نظامنا اللغوي ويهدم بناء الشعر العروضي. ذلك أن اللغة أداة للفكر ومن أجل تجديد الفكر وتحديثه لابد من التضحية ببنيته اللغوية إذ "أن كل القواميس وكتب الصرف والنحو في العالم لم تحدث يوماً ثورة ولا أوجدت يوماً أمة، ولكن الفكر والعاطفة يجددان العالم في كل يوم"[٥] أما العروض – كما يرى نعيمة – فإنه "لم يس إلى شعرنا فقط بل أساء إلى أدبنا بنوع عام"[٦].

أما أدبنا العربي وأعلامه من كبار الشعراء فقد نظـر إلـيهم نعيمـة نظـرة ازدراء واحتقار مقارناً إياهم بشعراء الغرب وأدبائها ذلك "أن غثهم أكثر مـن سـمينهم ... ولا أظنكم ظالمين إلى حد أن ترفعوا أحداً منهم إلى مصاف هـوميروس وفرجيـل ودانتـي وشكسبير وتولستوي، أولئك عاشوا وماتوا ليتغزلوا بأضباء الفلاة ولمعـان المشـرفيات ووقع سنابك الخيل ومشي الإبل وأطلال المنازل ونار القرى".(٧)

وتتجلى النزعة ذاتها في آراء العقاد وعبد الرحمن شكري ومواقفهمـا فـي كتابهمـا (الديوان) ١٩٢٠ الذي مثل هجوماً نقدياً مسرفاً على أحمد شـوقي ظاهريـاً، غيـر أن المسكوت عنه في سياق تلك الآراء هو التحامل على القصيدة العربية التقليدية بوصـفها امتداداً للموروث الشعري العربي، تحت تأثير إعجاب العقاد وانبهاره بالأدب الإنكليـزي شعراً ونقداً، فقد كان تلميذاً واعياً لآراء أستاذه هازلت المنظر الرومانسـي الإنكليـزي المعروف.

وإذا انتقلنا من المجال الإبداعي وأعلامه إلى الميدان النقدي فاننا سنواجه بذلك النسق الفكري عينه الذي يتمحور حول تمجيد الثقافة الغربية وتجلياتها الأدبية والنقدية، فها هـو محمد مندور لا يقف في دعوته عند تحديث الأدب والثقافة النقدية، وإنما يدعو إلى تغيير اتجاهات حياتنا الروحية على نحو راديكالي بالاعراض عن موروثنا الأدبـي والتوجـه نحو الغرب ذلك أن تغيير حياتنا الروحية "لن يكـون إلا إذا تغـذينا بـالآداب والفنـون الأوربية من تصوير ونحت وموسيقى"(٨) فليس أدبنا العربي وحده سطحياً وإنما وعينـا الجمالي وذوقنا الأدبي. ويفسر مندور ذلك بأن الأدباء العرب المعاصرين رغم إطلاعهم على الفكر الغربي فقد ظلوا يفتقرون إلى عمق الروح وخصبها شأننا فـي ذلـك شـأن العرب في العصر العباسي، لأنهم اتصلوا بالثقافـة الإغريقيـة دون أن يتمثلـوا آدابهـا وفنونها، ولذا يؤكد بأنه "على ثقة من أن العباسيين لو أنهم استطاعوا نقل الأدب اليوناني وهضمه لتغير التاريخ الثقافي للعرب".(٩)

ولا يختلف موقف عبد الله الغذامي – وهو ناقد منبهر بالحداثة الغربية حتى النخاع – عن سابقيه إزاء تراثنا النقدي الذي يستبدل به فكر الحداثة سواء فـي كتابـه (الخطيئـة والتكفير) الذي يقلب فيه المعادلة التاريخية حين يقارب بين آراء حازم القرطاجني وآراء جاكوبسون. وبذلك يجعل القرطاجني تابعاً لجاكوبسون(١٠) أم في كتابه (تشريح الـنص) الذي يعبر – دون حرج – عن ازدرائه للنظرية النقدية العربيـة ومناهجهـا التطبيقيـة مستبدلاً بها البنيوية والتشريحية حسب مفهومه للتفكيكية فيقول: "ولقد جهد نقادنـا منـذ مطلع تاريخ النقد عندنا في تأكيد الفصل بين المعنى واللفظ في الشعر فعزلـوا المعنـى وأبعدوه، ولكن تياراً مضاداً جهد في عكس المعادلة مما رجّح جانب المعنى وغلبه على اللفظ فتمت محاصرة القطب الصوتي في مختنق الوزن والنظم وتعلى التصور الـذهني المجرد، وجعل التذوق الجمالي مجرد شرح للمفردات، وبهذا ضاعت القيمـة الجماليـة للنص الأدبي"(١٢).

ولا ندري لماذا لم يختر الغذامي الاتجاه الأول في نقدنا التراثي الذي يفصل بين المعنى واللفظ، لأن الحداثة الغربية – التي يمجدها الغذامي – قامت على أحادية الشكل اللغوي / اللفظ واستبعدت المعاني ؟ حسب فهم الغذامي للاتجاه الأول / اللفظي الذي لم يكن فهماً صحيحاً، لأن الاتجاه اللفظي في تراثنا النقدي الذي يمثله الجاحظ وقدامة بن جعفر، لم يستبعد المعنى إلاّ من الناحية المنهجية، لأن الشعرية التي عني بها نقادنا القدامى تقوم على المبنى وليس على المعنى لأن (المعاني مطروحة في الطريق) بتعبير الجاحظ، وهذا ما سارت عليه اللسانيات المعاصرة في تحديد مفهوم الشعرية.

ويطالعنا أدونيس – في سعيه إلى التنظير النقدي الحداثي – بتلك الاستراتيجية الفكرية التي تتنكر للأصول المعرفية بكل مظاهرها، اعتقاداً بأن الحداثة لا يمكن أن تقوم إلا على أنقاض التراث ذلك أن "أصل الثقافة العربية لن يحمل في ذاته حيوية التجاوز إلا إذا تخلص من المبنى القديم التقليدي الاتباعي، وبواسطة آلة من داخل التراث نفسه، وفي هذا الهدم يجب التوكيد على أن الحقيقة ليست في الذهن بل في التجربة"(١٣).

٣- استراتيجية التواصل مع التراث:

إن استراتيجية القطيعة مع التراث التي قدمنا بعضاً من نماذجها تمثل اتجاهاً واحداً من اتجاهين مثلاً بنية الخطاب النقدي المعاصر، أما الاتجاه الآخر فهو اتجاه يدعو إلى التواصل مع التراث والإفادة من معطياته وتطويرها وتوظيفها لإنتاج خطاب نقدي معاصر، وفي مقدمة هذا الاتجاه شكري عياد ومحمد زكي العشماوي وعز الدين إسماعيل وإحسان عباس وجابر عصفور في كتاباته الأخيرة ومصطفى ناصف وعبد العزيز حمودة. وإذا كان الاتجاه الأول يتبنى استراتيجية النقل النظري والمنهجي / الإجرائي – في المجال النقدي – من الغرب إلى الواقع العربي، فإن الاتجاه الثاني يرى أن مبادئ النظرية النقدية كافية في تراثنا وهي قابلة للتطوير والإنضاج، إلا أنه لم يتمكن من إنجاز ذلك المشروع الذي ما فتئ جزءاً من مشروع نهضوي حضاري مؤجل، لم يتجاوز حيز الطموح. أما على الصعيد المنهجي فإن إشكاليته قد وجدت حلها باستعارة مناهج النقد الغربي وتطبيق معطياتها وآلياتها على تجاربنا الإبداعية.

إن ما يمكن استخلاصه أن الخطاب النقدي العربي التقليدي لم يستطع أن يؤسس منهجيته الإجرائية، نظراً لغياب الأطر النظرية التي تقوم عليها تلك المنهجية، رغم الدعوات الجادة التي ترددت أصداؤها منذ مطلع القرن العشرين المتضمنة مشروعاً حضارياً يتبنى تحديث العقل العربي تمهيداً لتحقيق نهضة شاملة.

وإذا عدنا إلى مقولتنا التي بدأنا بها هذه الدراسة، التي ترى أن النظرية الأدبية ينبغي أن تستمد مقوماتها الفكرية والجمالية من طبيعة الخصائص العقلية للأمة ورؤيتها

للإنسان والعالم، فإن جوهر النظرية الأدبية يقوم على تحديد ماهية الظواهر الأدبية وخصائصها النوعية والوظائف التي ينبغي أن تؤديها في ضوء تلك الرؤية، وأن اختلاف النظرية الأدبية في سياق التاريخ الأدبي ليس سوى اختلاف آراء المفكرين والنقاد حول ماهية الأدب ووظيفته. وغياب هذه النظرية يعني غياب النظرية النقدية التي تتضمن المستوى المنهجي المعياري لاختبار صحة النظرية من خلال مقارنتها بالظاهرة الإبداعية نظراً لعلاقة التأثر المتبادل بين الخطاب النقدي والخطاب الإبداعي.

إن الإشكالية النقدية في خطابنا النقدي / الاتجاه النقدي غياب النظرية النقدية في الوقت الذي يوجد فيه خطاب إبداعي عربي غزير وغني عبر تاريخنا الأدبي. وإذا كانت نظريتنا النقدية التراثية قد استوعبت موروثنا الشعري من الناحيتين النظرية والإجرائية، فإن أدبنا الإبداعي المعاصر قد ظل مفتقراً إلى التنظير ومن ثم فإن خصائصه الإبداعية ما زالت غير محددة الملامح. وإذا كان ثمة محاولة لرصد هذه الظاهرة أو تلك فإنها لا تعدو كونها توجيهاً قسرياً لتلك الظاهرة في قوالب اصطلاحية ومفهومية غربية جاهزة، وكأن الأدب العربي قديمة وحديثه امتداد للأدب الغربي، ولذا فإن ما ينطبق على الظاهرة الأدبية في الأدب الغربي ينطبق على مثيلتها في أدبنا العربي، وهذا ما تمخض عن مصادرة – غير واعية – للإبداع العربي برمته، وتهميش لفاعلية المبدع ودوره في حركة الأدب وسيروراته الإبداعية. فضلاً عن تجريد أدبنا الإبداعي من خصائصه الإنسانية[١٤]. ولتوضيح هذه الإشكالية سنتعرض إلى أمثلة من تلك المقاربات النظرية.

٣-١- الدراسة النقدية وإشكالية المصطلح

٣-١-١- إشكالية الأجناس الأدبية

إن عدم وجود نظرية أدب عربية معاصرة قد دفع النقاد والدارسين – في مجال الأدب – إلى استخدام المصطلح النقدي الغربي الذي يتناول الأنواع الأدبية الغربية ويحدد خصائصها النوعية في ضوء الرؤية النقدية / الإبداعية الغربية، كالشعر الغنائي والشعر الملحمي، دون الأخذ بالاعتبار خصائص النوع الأدبي في إطار مكوناته الحضارية والجمالية. فالشعر الغنائي – وكما هو معروف – في مفهومه الغربي Lyrical verse قد ارتبط بترديد الشعر بمصاحبة آلة موسيقية كالقيثارة، وقد اكتسب تسميته الاصطلاحية من تلك العلاقة. غير أن شعرنا العربي منذ نشأته حتى مبتدأ الحرب العالمية الثانية لم يكن كذلك، ففي العصر الجاهلي كان الشاعر يخضع قصائده لعملية "إنشاد" وهي طريقة خاصة بالإلقاء وإسماع الشعر تمييزاً له عن غيره من فنون القول، وقد قيل إن الأعشى كان يستخدم آلة معينة تسمى (الصنج) تصاحب إنشاده الشعر

ولذا سمي "صناجة العرب" ! وإذا صحت الرواية فإن تلك حالة استثنائية. ذلك "إن أشعار العرب ليس فيها لحن"[١٥] ولذلك فإن مصطلح الغنائية إذا ما وصف به الشعر العربي فإنه يصبح مصطلحاً مضللاً لأنه يوحي بدلالات غير ذات صلة بطبيعة الشعر العربي، ولذا فقد استعاض عنه بعض الدارسين بالشعر الوجداني غير أنه لم يستقر في مجال التداول النقدي. وظل البعض يستخدم مصطلح (الغنائي) على الرغم من أن خصائص هذا النوع الأدبي لم تحدد انطلاقاً من طبيعة القصيدة العربية حتى بعد أن دخلت إلى أدبنا العربي الحديث أنواع أدبية حديثة كالقصة والمسرحية تحت تأثير الأدب الغربي.

أما مصطلح (الملحمة) و(الملحمي) فإن النقاد العرب قد تناولوه بدلالاته الغربية وحسب التصنيف الأرسطي الذي يحدد خصائص الملحمة الغربية / اليونانية البنائية والفكرية والوظيفية. وقد أخضعت بعض النصوص العربية القديمة إلى معطيات تلك المصطلحات على نحو غير دقيق، نظراً للتباين الكبير بين النصوص الغربية والنصوص العربية. ومن أمثلة ذلك (ملحمة جلجامش) ومن هنا يواجهنا تساؤل ملح ولأول وهلة، هل أن ملحمة جلجامش تتطابق مع ملحمة الإلياذة لهوميروس وملحمة (الشاهنامة) الملحمة الفارسية المعروفة لشاعر الفرس الكبير الفردوسي؟ وبخاصة إذا علمنا أن مناهجنا المدرسية تعرّف الطلبة بالملحمة على أنها عمل أدبي يصور وقائع تاريخية بطولية لأبطال قوميين يصنعون تاريخاً قومياً، ولذا فهي تقوم على مبدأ تمجيد الأبطال التاريخيين ودورهم في بناء أمجاد أمتهم بأسلوب أدبي يمتزج فيه الواقع بالخيال والتاريخ بالأسطورة، وهو تعريف مستمد من خصائص الأدب الملحمي اليوناني أما (جلجامش) فلم يكن بطلاً قومياً بل كان حاكماً طاغية سام شعبه في أوروك الذل والهوان، فاستغاثوا منه بالآلهة كي تحقق لهم الخلاص.

إن ما أعنيه بذلك أننا ينبغي أن ندرس أدبنا الإبداعي بمرجعيته الفردية أو الجمعية وفق منهجية تتحدد من خلالها مرتكزات ومبادئ نظريتنا الأدبية التي تقوم على إبراز خصائص ذلك الأدب البنائية والجمالية في إطار رؤيتنا الفكرية والفلسفية.

٣-١-٢ إشكالية التاريخ الأدبي والتيارات الأدبية:

إن لكل أمة حركتها التاريخية وصيرورتها الحضارية، وإن لأمتنا تاريخها الأدبي وتحولاته الفكرية والجمالية التي تعكس حركة الفكر والذائقة الجمالية عبر العصور، وهي تحولات شهدها تاريخنا الأدبي عبر القرون السبعة الأولى للهجرة من تاريخ أمتنا، تجلت عبرها صيرورة الفكر العربي الأدبي ورؤيتها الجمالية، ابتداءً من العصر الجاهلي مروراً بصدر الإسلام ثم العصر العباسي، الذي عبر عن رؤية شعرية وجمالية مغايرة لما كانت عليه نظرية الأدب في العصور السابقة، فما ينطبق على تاريخنا الأدبي القديم

ينطبق على تاريخ أدبنا الحديث، فإذا كانت القصيدة العربية الإحيائية التي مثلها الشعراء العرب منذ منتصف القرن التاسع عشر حتى عشرينات القرن العشرين وأربعيناته في مصر والعراق وسوريا ولبنان، إذا كانت تلك القصيدة تمثل امتداداً تقليدياً للقصيدة العربية التراثية، فإن حركات شعرية قد طفقت تفرض نفسها من خلال رؤية شعرية مغايرة جزئياً في بنيتها الشعرية لبنية القصيدة التقليدية حتى منتصف أربعينات القرن العشرين الذي شهد ظهور حركة شعرية حداثية غيرت بنية القصيدة العربية شكلاً ومضموناً، وأعني بها ما عرف بحركة (الشعر الحر)[١٦].

إن تلك الحركات والتيارات الشعرية – رغم تأثرها – على نحو من الأنحاء – بالأدب الغربي – فإن لها خصائصها وملامحها العربية التي تعبر عن رؤية شعرائنا الكونية والإنسانية، الأمر الذي يستلزم دراسة تلك الحركات الشعرية في سياقاتها التاريخية / الموضوعية، لكن الملاحظ أن أغلب الدراسات النقدية التي تناولت تلك الحركات الشعرية قد أخضعتها لنظريات الأدب الغربي وأطره الفكرية، باستخدام المصطلحات والمفاهيم ذات الأصول والدلالات الغربية، فبدا تاريخنا الأدبي وكأنه امتداد طبيعي لتاريخ الأدب الغربي، فشعراء الإحياء العرب أصبحوا كلاسيكيين وجماعة الديوان وأبولو رومانسيين وشعراء حركة الشعر الحر واقعيين، ولم يسلم تاريخنا الأدبي القديم من التقسيمات الاصطلاحية لنقادنا ودارسينا ذات المرجعيات الغربية نفسها لكي يفاجئونا ناقد أو دارس باكتشاف نقدي باهر حين يتلمس جذور الرومانسية والبرناسية والرمزية في شعرنا الجاهلي !

إن ثمة قواسم مشتركة بين الشعر الإنساني على مر العصور وهي قواسم تعبر عن نزعات عقلية وجمالية ذات طبيعة كلية / مطلقة، بمعنى أنها نزعات راسخة في بنية العقل الإنساني كالميل إلى التشبيه والاستعارة والمجاز ولو درسنا نحن تراثنا الشعري لكنا سباقين إلى تحديد خصائص هذا التراث ولاستعان بنا الغرب في دراسة تراثهم الشعري لا سيما أن أدبهم على امتداد ثمانية عشر قرناً كان أدباً ملحمياً ومسرحياً ولم يعرف أدبهم شعراً غنائياً يعتد به إلا على أيدي الرومانسيين في مطلع القرن التاسع عشر.

فظاهرة (التشخيص) أو أنسنة الطبيعة التي عدت أهم منجزات الرومانسية – لأن الشعر الكلاسيكي الأوربي نادراً ما كان يستخدم ذلك النمط من التصوير الشعري – تمثل مستوى دلالياً وجمالياً مهيمناً في بنية الشعر الإنساني فشعرنا العربي ومنذ العصر الجاهلي كان التشخيص يمثل إحدى أبرز جماليات أسلوبه البياني، وهو ما تعرض له عبد القاهر الجرجاني وعده غاية في الشعرية التي تخلق حالة من الأريحية والمتعة بما يحدثه من (الغرابة والعجب) نتيجة (إنطاق الجماد) يقول الجرجاني: "وهل تشك في أنه يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين ...... وينطق لك الأخرس ويعطيك البيان من الأعجم ويريك الحياة في الجماد ويريك التئام عين الأضداد .."[١٧] ثم جاء نقادنا

المعاصرون فقلبوا معايير النقد فجعلوا الأصل فرعاً والصدى صوتاً لينتج عن ذلك أن الشاعر عنترة بن شداد باستخدامه التشخيص قد اكتسب شعره خصائص رومانسية ! أما أمرؤ القيس فإن في شعره ملامح برناسية لأنه – في بعض قصائده – قد نزع نزوعاً وصفياً حسياً موضوعياً مجرداً من الانفعال والعاطفة كوصف الفرس مثلاً.

إن عنصر المغالطة يكمن في أن تلك المفاهيم والمصطلحات لا تمثل خصائص شعرية محددة من الناحيتين اللغوية والفنية، بقدر ما تمثل اتجاهات فكرية لها نظريتها الأدبية ورؤيتها الفلسفية التي يتحدد – في ضوئها – مفهوم الأدب ووظيفته فاستخدام شاعر جاهلي لتقنية (التشخيص) التي ترادف – في فكرنا البلاغي – مصطلح (إنطاق الأعجم) وبث الحياة في الجماد يوحي بأنه متأثر بالحركة الرومانسية التي ظهرت بعده بعشرين قرناً أو يزيد.

٣–٢–١ المقاربة المنهجية واضطراب النتائج:

إن تباين الظواهر الأدبية مرتبط بتباين مرجعياتها التاريخية والإنسانية. ومن ثم فإن دراسة أية ظاهرة أدبية ينبغي أن تنطلق من دراسة تلك المرجعيات التي لا تفسر خصائصها الفكرية والفنية إلا من خلالها، فدراسة ظاهرة الموشحات الأندلسية مثلاً تستلزم دراسة المكونات الحضارية والنفسية التي أنتجتها، غير أن نقادنا المعاصرين وبخاصة المتأثرون بالثقافة الغربية ومناهجها (العلمية) يتنكرون لتلك الحقيقة انسياقاً وراء وهم يقوم على خرافة (علمية البحث) والدقة السيمترية التي تتصف بها مناهج الغرب وآلياته البحثية. وخير مثال لذلك الانسياق المنهجي غير الواعي في دراسة ظواهرنا الأدبية، منهجية طه حسين في دراسة ظاهرة الغزل بشقيه الإباحي والعذري في تراثنا الأدبي، وهي دراسة منحازة غير مستقلة تنطلق من مسلمات منهجية قبلية ذات مرجعية فكرية غربية، الأمر الذي انتهى به إلى نتائج غير دقيقة في تفسير حركة تاريخنا الأدبي وظواهره الإبداعية.

فقد تناول طه حسين ظاهرة الحب العذري، متأثراً بمنهجية الباحث الإيطالي كارلو نالينو في كتابه (تاريخ الآداب الأوربية)(١٨) وهي منهجية تستند إلى رؤية فلسفية /مادية (علمية) تأخذ في اعتبارها المكونات السياسية والاقتصادية مع استبعاد النزعات الإنسانية ذات الطبيعة العقلية / الروحية فقد درس نالينو عوامل نشأة الحركة الرومانسية في أوربا في مرجعياتها الفكرية والاجتماعية، ثم عرج على تفسير خصائص الشعر الرومانسي كنزعته المثالية الروحية والشعور المأساوي والميل إلى الطبيعة. ومعروف أن أية منهجية بحثية في دراسة الظواهر الإنسانية – وحتى الظواهر الطبيعية – تتأثر برؤية الباحث الفلسفية التي تضفي أهمية على بعض مكونات الظاهرة وتجرد عناصر أخرى

من أهميتها انطلاقاً من الاستراتيجية الفكرية التي يعتمدها الباحث، وقد انتهى نالينو إلى أن الخصائص الرومانسية السابقة هي نتاج شعور الرومانسيين بخيبة الأمل السياسية التي أصيبوا بها على يد الطبقة البرجوازية التي ساندها الرومانسيون ومنحوها تأييدهم المطلق، لكن تلك الطبقة تنكرت لوعودها السياسية فاستأثرت بالسلطة وتحولت إلى قوة سياسية واجتماعية مركزية تمارس الاستغلال والظلم الذي كافح الرومانسيون من أجل القضاء عليه تحقيقاً لمشروعهم الإنساني في إقامة العدالة والحرية بين البشر. وقد ترتب على حرمانهم من المشاركة السياسية حرمان اقتصادي وهذا ما عمق في نفوسهم تلك المشاعر المأساوية إزاء الحياة وولد لديهم نزعة مثالية ارتبط بها عزوف عن المجتمع وميل قوي إلى الارتماء في أحضان الطبيعة، مغفلاً أثر النزعات الإنسانية التي ميزت أغلب شعراء الحركة الرومانسية وأثر المكونات الفلسفية (الافلاطونية والأفلاطونية المحدثة)[١٩] في رؤيتهم للحياة والعالم وتصورهم لفكرة الجمال المطلق المتجسد بجمال الطبيعة والمرأة، بوصفها الدرجات الأولى في السلم الأفلاطوني لبلوغ الجمال المطلق، بوصفه نزوعاً روحياً نحو الكمال الإنساني، أما رؤيتهم للطبيعة فلا تخلو من طابع القداسة، التي ترى أن روح الله مبثوثة في ثناياها، وهو نوع من تقديس الحياة.

طه حسين / اقتفاء الأثر المنهجي

وقد نهج طه حسين منهجية نالينو برؤيتها الغربية مطابقاً بين الحركة الرومانسية الغربية وظاهرة الغزل في أدبنا العربي بشقيه الإباحي الذي يمثل أبرز أعلامه عمر بن أبي ربيعة والأحوص، والعذري بأعلامه المعروفين أمثال قيس بن الملوح وجميل بن معمر وكثير عزة وقيس بن ذريح، فالشعراء الإباحيون متحضرون يعيشون في مكة والمدينة. وأما العذريون فكانوا في بادية الحجاز ونجد وبادية المدينة كقيس بن ذريح. ويرى طه حسين – استناداً إلى أخبار العذريين – أنهم من قبائل أعرابية ليس لها شأن عظيم في الإسلام لكنها محتفظة احتفاظاً شديداً ببداوتها القديمة وعاداتها الجاهلية الموروثة. بينما كان الشعراء الإباحيون أكثرهم من أبناء المهاجرين والأنصار. فماذا نستطيع أن نستنتج من هذا كله؟ كما يتساءل طه حسين. إنه يستنتج "أن بلاد العرب بعد أن تم الفتح للمسلمين وبعد أن جاهدت في الاحتفاظ بالسلطان السياسي وأخفقت في الجهاد إخفاقاً شنيعاً وانتقل مركز الحكم منها إلى الشام كما انتقل مركز المعارضة منها إلى العراق، انصرفت أو كادت تنصرف عن الاشتراك في الحياة العامة. وفرغت للحياة الخاصة، فانكبت على نفسها وأحست شيئاً من اليأس والحزن غير قليل" لأنها كانت "ترى نفسها جردت من كل شيء ... وأساء خلفاء الشام ظنهم ببلاد العرب فعاملوها معاملة شديدة قاسية وأخذوها بألوان من الحكم لا تخلو من العنف". غير أن اليأس من الحياة

السياسية لم يكن وحده العامل الحاسم في بلورة هذا الاتجاه وإنما تضافر معه عامل الثراء "فقد كان أبناء المهاجرين والأنصار في مكة والمدينة مثرين وكانت أيديهم ممتلئة بما ورثوا من هذا الفيء الذي أفاء الله على آبائهم أيام الفتح"[٢٠] فضلاً عن إكرام الخلفاء إياهم إكراماً مادياً.

ويخلص طه حسين إلى أنه "إذا اجتمع اليأس من الحياة العملية إلى الثروة والغنى" فانهما ينتجان "اللهو والإسراف والعكوف عليه ... فلها هؤلاء الشبان الأشراف الأغنياء اليائسون وأسرفوا في اللهو وتعزوا عن هذه الخيبة التي أصابتهم في الحياة العامة، ومن هنا نشأ عمر بن أبي ربيعة وأمثاله في مكة ونشأ الأحوص بن محمد وأمثاله في المدينة ..".

أما أهل البادية الحجازية فكانوا يائسين، ولكنهم كانوا فقراء فلم يتح لهم اللهو وقد حيل بينهم وبين حياتهم الجاهلية "وقد تأثروا بالإسلام وبالقرآن خاصة فنشأ في نفوسهم شيء من التقوى ليس بالحضري الخالص وليس بالبدوي الخالص، ولكن فيه سذاجة بدوية وفيه رقة إسلامية، وانصرف هؤلاء الناس عن حروبهم وأسباب لهوهم الجاهلي، كما انصرفوا عن الحياة العملية في الإسلام إلى أنفسهم فانكبوا عليها واستخلصوا منها نغمة لا تخلو من حزن ولكنها نغمة زهد وتصوف". وينتهي طه حسين إلى خلاصة موقفه إزاء هاتين الظاهرتين أو الاتجاهين الشعريين أنهما "أثر من آثار الحياة السياسية في أيام بني أمية"[٢١].

إننا لسنا بصدد مناقشة التاريخ السياسي للعصر الأموي، لأن ذلك ليس مما له علاقة بموضوع هذه الدراسة، بيد أن الجدير بالإشارة إليه أن منهجية طه حسين – هنا إنما هي منهجية تتناول وقائع تاريخية محض، فهي لا تمت بصلة إلى الواقعة الأدبية / الشعرية المدروسة، فلكي يكتسب المنهج طابعه الأدبي ينبغي أن يعنى بدراسة النصوص الإبداعية نفسها، مع الاستضاءة بمرجعياتها التاريخية، لكي تتضح عوامل انعكاس أثر تلك الوقائع التاريخية على بنية العمل الإبداعي، وإذا سلمنا – مثلاً – بمقولة (سانت بيف) الناقد الفرنسي المعروف الذاهبة إلى القول "إن عمل أي مبدع لا يُفسر إلا بحياته" التي تجسد منهجه التاريخي – النفسي في دراسة الأدب وحاولنا دراسة التجربة الشعرية لنزار قباني / أعماله غير السياسية، فليس معقولاً أن نفسر عوامل ميل هذا الشاعر إلى ذلك النمط من الغزل الإباحي على أنه ناتج عن معاناة نفسية تتسم بالحزن واليأس (رغم توفره على الثراء) لأن نصوصه الشعرية لا توحي بتلك الملامح النفسية، وألا كيف نفسر التجربة الشعرية للمعري وصلاح عبد الصبور على سبيل المثال ؟

إلى جانب ذلك نلاحظ أن المقدمات المنهجية التي انطلق منها طه حسين قد سيقت سوقاً لبلوغ النتائج التي تنسجم ورؤيته الفكرية، فالمقدمات المذكورة تتخللها ثغرات موضوعية عديدة، أهمها أن منهجية الباحث قد قلبت الحقائق الموضوعية لتحل محلها مقولات افتراضية، فلسنا ندري كيف أغفل الباحث أثر الإسلام في شخصية أبناء

المهاجرين والأنصار في حواضر مكة والمدينة وهم نواة الإسلام ولحمته، وكيف يتأثر من هم "ليس لهم شأن عظيم في الإسلام" من القبائل التي "هي محتفظة احتفاظاً شديداً ببداوتها القديمة وعاداتها الجاهلية الموروثة" بالإسلام وقيمه العليا؟

أما الثغرة المنهجية الثانية فإن طه حسين قد ألغى عنصر (اليأس والحزن) في الاتجاهين وأثره في البنية الشعرية لكلا الاتجاهين، كما أسلفنا قبل قليل، ذلك أن شعر عمر بن أبي ربيعة والأحوص لا أثر لليأس والحزن فيه، بل أن السمة المهيمنة على ذلك الاتجاه الشعري هي العبث واللهو وطغيان مشاعر اللذة والمتعة، مما يجعلنا نستبعد احتمال أن يكون لعنصر اليأس والحزن أثر في هذا الاتجاه. يضاف إلى ذلك أن منهجية طه حسين قد جنحت إلى تغليب العام على الخاص، فلا ندري هل أن عمر بن أبي ربيعة كان منهمكاً بالشؤون السياسية مدفوعاً بتطلع سياسي إلى تبوء مركزٍ أو سلطة سياسية؟ إن التاريخ والأخبار تنفي تلك المقولة. فقد كان أبوه – منذ الجاهلية – من كبار تجار العطور في مكة وقد ورث الشاعر عنه ترف العيش ونعومة الحياة، وهذا يجعلنا أكثر ميلاً إلى افتراض أن ابن أبي ربيعة أبعد ما يكون عن الاهتمام بالشؤون السياسية. ومن ثم يقودنا السياق المنطقي للوقائع التاريخية والسيرورات النفسية أن الاتجاه الإباحي قد يكون نتاجاً لتضافر عنصرين أساسين هما الثراء وضعف الوازع الأخلاقي.

أما الاتجاه العذري فإن نزعته الصوفية أو توقه إلى "المثل الأعلى في الحياة الخلقية" تبدو غير مقنعة من حيث أسبابها ومبرراتها الكامنة في الحرمان المادي ومشاعر الحزن واليأس، وخاصة إذا حيّدنا أثر الإسلام انطلاقاً من مقولة طه حسين الذاهبة إلى أنهم أقرب إلى جاهليتهم من الإسلام، لأنهم لم يكونوا ممن لهم شأن كبير في الإسلام ومن ثم يمكن التساؤل – بصورة عامة – هل أن كل ترف وثراء مصحوب بحزن ويأس يفضي إلى الإباحية والمجون؟ وهل كل فقر وحرمان ويأس ينتهي إلى الصوفية أو التطلع إلى مثل أخلاقي أعلى؟

إن القصور في منهجية طه حسين في دراسته الأدب العربي وظواهره الإبداعية يكمن في نزعته العلمية / الموضوعية التي تتنكر للعناصر الذاتية التي تحدد غيرية الذات الفردية وتميزها عما سواها، فالإنسان كيان ذاتي معقد مثله ليس كمثل الكائنات الحية الأخرى التي تحكم عوامل البيئة وشروطها الموضوعية خصائصها النزوعية وأنماطها السلوكية.

إن ما أردنا إيضاحه هو الكشف عن الإشكالية المنهجية في دراسة أدبنا العربي وظواهره الإبداعية جراء النقل غير الواعي لمنهجيات البحث الأدبي الغربي وآلياته الفكرية، ذلك النقل الذي يدفع بالباحث العربي إلى القفز فوق العناصر التكوينية النوعية للظاهرة الإبداعية ليصب اهتمامه على عناصرها الثانوية، مما يفضي إلى مصادرة مسرفة لخصوصية الإبداع العربي وخصائصه الإنسانية التي تشكل بنيته الفكرية والجمالية المميزة.

٤ – الحداثة / انزلاق النظرية عن مرجعيتها التاريخية

إن الفراغ المعرفي الذي يكمن وراء التيار الحداثي الداعي إلى القطيعة مع التـراث، قد وجد امتلاءه الفعلي على مائدة الثقافة الغربية وبخاصة ميدان النقد الذي كان مـأخوذاً بسحر الحداثة الغربية ومنهجياتها المتذرعة بالعلمية، ومدفوعاً بالاعتقاد الـواهم بخلـو تراثنا النقدي مما يمكن أن يعول عليه في ميدان التأسيس النظري(٢٢)، الأمر الذي فـتح الأبواب التنظيرية العربية على مصاريعها لاستقبال الحداثـة بكـل معطياتهـا الفكريـة والفلسفية وآلياتها المنهجية وأطروحاتها البراقـة دونمـا وعـي لمرجعياتهـا الفلسـفية والحضارية التي أنتجتها والأهداف الكامنة / المسكوت عنها في بنية خطابها النقدي التي تسعى إلى تكريسها، ظناً بأن كل ما تقذف به أمواج الغرب على شواطئنا ينبغي أن يكون فائقاً وقميناً بالعناية والاهتمام ذلك أن "أصحاب الحداثة – كبارهم وصغارهم – كما يقول شكري عياد – يتجاهلون نقائض الحضارة الغربية مع علمهم بهذه النقائض، كأن إيمانهم بتفوق العقل الغربي ونجاح المجتمع الغربي بلغ حد الإيمان بقدراتهم على التغلب علـى جميع المشكلات"(٢٣).

لم يكن الحداثيون العرب – أمام حماسهم غير العقلاني لكل ما هو غربي – قـادرين على التمييز بين مستويي البنية الحضارية بمفهومها العـام وهمـا المـادي / التقنـي والثقافي / العقلي، وهما مستويان متباينان من حيث الماهية والوظيفة. فـإذا كـان فـي الإمكان نقل أو استعارة منجز غربي تقني إلى المجتمع العربي واستخدامه وفق تقنياتـه وغاياته، وهذه مسألة مشروعة، إذ من غير المعقول الانتظار حتى يتسنى للعقل العربـي التقني إنتاج ما يحتاجه المجتمع من تلك التقنيات، لأن الزمن سيبتلعنا ويقذف بنا خـارج تخوم التاريخ، فإن الميدان الثقافي / الفكري مختلف تمام الاختلاف. فالفكر والثقافـة ذات طبيعة أخلاقية / روحية متعلقة بطبيعة شخصية الأمة ومكوناتها التاريخيـة والنفسـية، وهي بطبيعتها تخضع إلى قيم نسبية وليست مطلقة. فما دامت الأمم تترعرع وتزدهر في إطار تاريخها وشروطه الموضوعية والذاتية فإن الرؤى الفكرية / الكونية سوف تختلف بين الأمم كما يختلف الأفراد في المجتمع الواحد. والنظرية النقدية – بوصـفها الجانـب المعياري للنظرية الأدبية – ليست إلا جزءاً من المسـتوى العقلـي / الإنسـاني لبنيـة الحضارة الذي ينبغي أن يعبر عن خصائص الأمة وهويتها الإنسانية.

إن التحولات الثقافية بوصفها شبكة من الأفكار والقيم، نواتها التحولات التاريخية التي تفرز قيماً وأفكاراً جديدة عبر العصور. وتحولات الحداثة الغربية لا شك في أنها نتـاج لتحولات البنية التاريخية بمستوياتها المتعددة التي انتابت المجتمعات الغربية منذ منتصف القرن العشرين وستيناته. ولكي نفهم طبيعة الفكر الحداثي لابد من العودة إلـى محتـواه

الاجتماعي. ومن هنا يسعى فريدريك جيمسون إلى إيضاح جذور الحداثة الغربية التي هي "ليست مجرد كلمة تضيف أسلوباً خاصاً، فهو مفهوم زمني وظيفته الربط بين ظهور خصائص شكلية جديدة في الثقافة وبين ظهور نمط جديد من الحياة الاجتماعية ونظام اقتصادي جديد وهو ما يسمى بالتحديث أو المجتمع الصناعي أو الاستهلاكي أو مجتمع وسائل الإعلام أو الرأسمالية متعددة الجنسيات"(٢٤).

إن خصائص المجتمع الغربي التي يتحدث عنها فردريك جيمسون قد تركت بصماتها الواضحة على فكر الحداثة ومنهجيتها وعلى مفهومها للأدب ووظيفته، فالإيمان المطلق بالعلم إلى حد التقديس في تلك المجتمعات التي "أحلت فكرة العلم – كما يقول تورين – محل فكرة الله في قلب المجتمع"(٢٥) قد صير الأدب ومناهجه جزءاً من علومية العصر التي لا ترى في الكون وظواهره إلاّ بنية مادية لها علاقاتها ووظائفها في ضوء تلك الرؤية الفلسفية (الكون موجود دون حاجة إلى فاعل والنص موجود دون حاجة إلى كاتب). كما انعكس مفهوم "الاستهلاكية" على الأدب بوصفه جزءاً من ثقافة تلك المجتمعات من خلال حصر وظيفته – التي انحصرت في فكر الحداثة وما بعدها – على أنها نوع من المتعة أو اللعب اللغوي الذي تحول إلى نوع من الممارسة القهرية التي تشبه الإدمان الذي لا يراد له أن يتوقف عند حد. وليست (لعبة المرايا اللامتناهية)(٢٦) التي يجعلها رولان بارت صلب الممارسة النقدية إلاّ تكريساً لذلك الإدمان الاهتلاسي الذي يستوجب انفتاح النص الأدبي إلى مالانهاية، لكي لا تتوقف اللعبة ! مما يقتضي إلغاء المركزية الدلالية وإقصاء المؤلف وقصديته وخلع النص من مرجعياته التاريخية، ليصبح مهيئاً لاختلاف الدلالات اللامتناهية (الافتراضية والممكنة) ضماناً لديمومة اللعب اللانهائي على تلك المرايا الذي أصبح الوظيفة الجوهرية للنقد الذي لم يعد معنياً حتى بجماليات النص بقدر ما هو منهمك في الممارسة النقدية نفسها، ولذا فإن غاية النقد الحداثي / البنيوي وما بعد البنيوي، قد انحصرت في انعدام الغاية(٢٧).

٤-١ الحداثة العربية – حضور اللغة / غياب الذات

هكذا تلقف الحداثيون العرب فكر الحداثة النقدية الغربية مهللين لتلك الإنجازات النظرية الباهرة معتبرين إياها فتحاً "علميا" بل "بشارة العهد الآتي" وهي عبارات تضمنها نص جابر عصفور في كتاباته الأولى أبان مرحلة انبهاره بالحداثة الغربية فيقول: "كانت البنيوية مبعوث العناية اللغوية الذي حمل بشارة العهد الآتي إلى العلوم الإنسانية ومنها النقد الأدبي دالاً إياها على طريق الهداية المنهجية والجنة الموعودة للدراسة العلمية التي تؤسس النقد الأدبي بوصفه علماً من العلوم الإنسانية المنضبطة".(٢٨)

إن الرؤية الاستبدالية للقداسة الدينية بقداسة العلم ومنجزاته قد تحققت في نص جابر عصفور فهو ينسب إلى الحداثة ما كان ينتسب إلى الأديان السماوية فالعناية الإلهية قد سحبت من الذات الإلهية وأُضفيت على اللغة، العناية التي حملت بشارة العهد الجديد / الإنجيلية، وأصبحت البنيوية هادية إلى المنهاج الحق الذي يفضي إلى (الجنة الموعودة).

إن عقدة تجاهل التراث وخواء المشهد النقدي العربي المعاصر قد أوقع ناقداً عربياً آخر في شرك الحداثة الغربية، على الرغم مما يبديه من جدية الحيرة الفكرية والقلق المنهجي، وهو يستقريء تاريخنا النقدي، فلم يجد ما يسعفه – حسب اعتقاده – في تحقيق مرماه، فكل الطرائق المنهجية قد سُلكت واستهلكت آلياتها، وترك سالكوها "حوافرهم" التي تراكم بعضها فوق بعض[٢٩]. "ولذلك احترت أمام نفسي وأمام موضوعي – كما يقول عبد الله الغذامي – ورحت أبحث عن نموذج استظل بظله محتمياً بهذا الظل من وهج اللوم المصطرع في النفس كي لا اجتر أعشاب الأمس وأجلب التمر إلى هجر"[٣٠]. إن الأنفة من "اجترار أعشاب الأمس" غاية سامية لكن تهيب وطء أرض جديدة لم تطأها "حوافر" الآخرين هي مثلبة أغلب نقادنا الحداثيين. وقد نسي ناقدنا أن ثمة خيارات أسمى يمكن أن يستظل بظلها فتقيه سذاجة التقليد من جهة وخور العزيمة بالارتماء في أحضان الآخر والاقتيات من موائده التي لا تنمّ إلاّ عن ذائقة سقيمة، ومن تلك الخيارات مثلاً تحسين "أعشاب الأمس" وتطويرها أو غرس "أعشاب" جديدة تتلاءم مع ذائقتنا وعصرنا، غير أن تلك الخيارات – كما يبدو – تتطلب همماً عالية وذواتاً ممتلئة ثقة بالنفس، وهذه إحدى أهم مقومات أية نهضة حضارية.

غير أن نقادنا – وفي مقدمتهم دعاة الحداثة حين أعرضوا عن التراث رافعين شعار القطيعة المعرفية، انتابتهم الحيرة والقلق بسبب خواء الحاضر الذي لم يجد من العقول القادر على ردم هوته المعرفية، فآثروا "اجترار أعشاب" الغرب على "اجترار أعشاب الأمس" أو "أعشاب تراثنا النقدي" ولم يأنفوا من وقوع "حوافرهم" على "حوافر" رولان بارت وجاكوبسون. فما الذي تمخضت عنه حيرة الغذامي وقلقه المنهجي ؟ يجيب الغذامي: "ومازالت في ذلك المصطرع حتى وجدت منفذاً فتح الله لي مسالكه فوجدت منهجي ووجدت نفسي، واستسلم لي موضوعي طيعاً رضياً"[٣١].

إن المنهج الذي وجده الغذامي ووجد به نفسه هو منهج رولان بارت "ولقد أميل إلى نهج بارت التشريحي لأنه لا يشغل نفسه بمنطق النص (وهو شيء لا يعني الدارس الأدبي بحال) ولأنه يعمد إلى تشريح النص لا لنقضه بل لبنائه"[٣٢].

ولسنا نفهم ما يعنيه الغذامي بقوله إن منهجية بارت لا تعنى بمنطق النص لأنه لا يعني الدارس الأدبي، بينما تمثل الدراسة النصية استراتيجية الحداثة وما بعدها، بعد (إماتة المؤلف) والتنكر لقصديته، وتجريد النص من مرجعياته التاريخية، غير أن الغذامي يطالعنا بمقولة مناقضة في ثنايا توضيحه منهجه النقدي في دراسة أدب شاعره السعودي حمزة شحاته في الخطوة الخامسة من خطواته المنهجية "وبعد ذلك كله تأتي

الكتابة وهي إعادة البناء وفيها يتحقق النقد التشريحي، إذ يصبح النص هو التفسير والتفسير هو النص لأن (النص يعتمد اعتماداً مطلقاً على التفسير والتفسير يعتمد اعتماداً مطلقاً على النص) كما هو المبدأ التشريحي"(٣٣).

ويبدو أن المنفذ التي فتح الله له مسالكه لم ينتشله من ربقة الاضطراب والحيرة، فحين اجتاز قلقه المنهجي لم يسلم من الوقوع في قلق الآلية المنهجية التي تحدد علاقته بزاوية النظر النقدي التي تستوعب الظاهرة المدروسة. فخلابة المنهجية البنيوية / التشريحية سرعان ما انطفأت ذبالتها عبر رحلة الناقد (التكفيرية) الطويلة من (الخطيئة) البنيوية، فالمتتبع لدراسة الغذامي البنيوية / التشريحية يلاحظ أن تلك المنهجية لم تعنه على تذليل وعورة تضاريس النصوص الشعرية، فارتد عن منهجيته النصية مبتعداً عن رولان بارت وديريدا ودي مان ومعطيات نظرية جاكوبسن اللسانية ليستعين بالمرجعيات الخارجية للنص(٣٤). مثلما اضطر إلى الاستعانة بالتراث و(اجترار أعشاب الأمس) حين تعذر عليه تطبيق المنهجية ذاتها على قصيدة "إرادة الحياة" للشابي في كتابه (تشريح النص) المكمل لكتابه الأول (الخطيئة والتفكير) أو أنه امتداد له. فقد استدعى مرجعية تراثية لتفسير دلالة النص فأساء إلى وحدة بنية القصيدة الدلالية، حين استحضر الدلالات القرآنية لمفردتي (الريح) و (الرياح) ليفسر في ضوئها دلالة (الرياح) في النص الشعري التي وردت في سياق مختلف عن سياقها القرآني.(٣٥) في الوقت الذي كان يرى النقد التشريحي "أجمل ما قدمه العصر من إنجاز أدبي نقدي حيث يعطي مجالاً تاماً للتركيز على النص"(٣٦).

إن الحداثيين العرب لم يدركوا "الخدعة الأكاديمية" كما يسميها تيري ايغلتون الممثلة في (الفراغ الدلالي) و(لا مرجعية اللغة الشعرية) و(لا نهائية التأويل) إذ "أن العمل الأدبي يقيد تأويلاتنا له، أو أن معناه ماكث فيه إلى حد ما، فاللغة حقل قوىً اجتماعية تشكلنا حتى جذورنا، وأنها لخدعة أكاديمية أن نرى العمل الأدبي بمثابة نطاق لإمكانيات لا نهائية تواصل الفرار من حقل اللغة هذا"(٣٧).

وإذا كانت الحداثة الغربية والبنيوية خاصة تنطوي على (خدعة أكاديمية) بتعبير ايغلتون، بسبب إيمانها بفراغ الشكل اللغوي للنص الأدبي أو غياب النواة الدلالية، فإن ثمة بعضاً من النقاد العرب المعاصرين لم يخف معارضته لذلك المنهج الذي يقصي الذات المبدعة بإيمانه بـ (قدم) النص الإبداعي لأنه (موجود) بغض النظر عن كاتبه، فضلاً عن إيمان ذلك المنهج بانغلاق النص / استقلاليته عن الخارج، وهذا ما عارض به محمد بنيس البنيوية في كتابه (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب – مقاربة بنيوية تكوينية) بقوله أن البنيوية "تعامل النص كعالم ذري مغلق على نفسه وموجود بذاته، فتدخل تبعاً لهذا المفهوم في مغايرة الكشف عن لعبة الدلالات"(٣٨).

إن القاريء لا يملك إلا أن يبدي إعجابه بهذا المسعى الذي يعبر عن ذات واعية متجذرة لم تهتز أمام رياح الحداثة الغربية، لكن المتتبع لجهد هذا الناقد ابتداءً من عنوان

كتابه المذكور، يجد أنه كمن يستجير من الرمضاء بالنار. فهو يهرب من البنيوية بوضعيتها العلمية إلى البنيوية التكوينية بمرجعيتها الاجتماعية الماركسية، والبنيوية التكوينية أو التركيبية كما يترجمها جمال شحيد هي خليط معرفي معقد آلف فيه لوسيان غولدمان بين الماركسية والهيجلية واللوكاشية والفرويدية لينتج عنه منهج بنيوي لا يرى النص الأدبي عالماً مغلقاً ذاتي الدينامية بل منفتح على عالم أوسع منه هو الطبقة الاجتماعية، وإذا كانت البنيوية تصادر وعي المبدع وفاعليته في النص لصالح البنية اللغوية فإن البنيوية التكوينية تصادر وعي المبدع وفاعليته لصالح الطبقة الاجتماعية بوصفها بنية فكرية مهيمنة، فالنص لا يدين إلى أبوة المبدع الفرد وإنما إلى أبوة الوعي الطبقي الذي ينتج النص ويؤسسه، ولذلك فهو يعبر عن رؤية كونية وليس فردية[٣٩] ويترتب على ذلك أن عملية الإبداع الأدبي ليست إلا إعادة تركيب الوعي الطبقي بوصفه بنية ذهنية لطبقة اجتماعية معينة.

٤-٢ نحو حداثة عربية / وعي المفارقة

غير أن المشهد النقدي العربي المعاصر لم يعدم نقاداً ودارسين على وعي بالإشكالية الثقافية والفكرية التي يثيرها فكر الحداثة الغربية نظراً لغيرية المجتمعات وخصوصياتها الحضارية. ويتجلى ذلك الوعي في أطروحات بعض النقاد العرب أمثال شكري عزيز الذي أدرك مفارقة الحداثة التي لم يدركها وعي الحداثيين العرب بقوله: "ان العقل العربي (يعني المعاصر) في معظم الأحيان يبدو من خلال ذلك كله منفعلاً لا فاعلاً مستقبلاً لها محاوراً محاكياً لا متمثلاً" لأن منهجيات الحداثة النقدية "جاءتنا من الخارج فهي لم تنبع من سياق اجتماعي تاريخي حضاري مثله مثل الأدوات التي جاءتنا من الخارج ولم تنبع من سياق أدبي نقدي تاريخي محلي"[٤٠].

أما يمنى العيد فلم تقف رؤيتها النقدية عند وعيها لإشكاليات الحداثة الغربية وتناقضاتها، وإنما سعت إلى تطوير تلك المنهجية، لحل بعض تناقضاتها المنهجية التي تتمحور حول دراسة النص من الداخل (استراتيجية نصية) وإلغاء مرجعياته التاريخية التي تساهم في إنتاجه، ومن ثم فليس منطقياً أن تكتفي الدراسة النقدية بالتحصن داخل النص وإنما ينبغي فتح نوافذ مرجعية عبر النص إلى خارجه. وهذا الموقف – في حقيقته – يكشف عن موقف حواري واع في التعامل مع فكر الحداثة ومنهجياتها والبنيوية خاصة. ذلك أن الحداثة الغربية إذا كانت قد شغلت حيزاً في المشهد النقدي العربي فإن ذلك "لا يعفينا أو لا يعفي النقد وخاصة ما كان منه يمارس المنهج البنيوي من بلورة مسار قادر على إقامة العلاقة بين داخل النص و"خارجه" أو قادر على النظر إلى هذا الخارج إلى هذا الكل داخل النص ذاته"[٤١].

إن تلك الرؤية الحوارية التي تطرحها يمنى العيد – بديلاً عن التلقي الحداثي غير اليقظ – تكشف عن وعي لغيرية الواقع العربي المعاصر في اطار غيريته الحضارية. إذ "نحن في بلداننا العربية أكثر ما نكون حاجة إلى مثل هذا النقد الذي لا يهمل النص كنص أدبي ... فيكشف غناه ويلامس أسراره ... يُشرع لنا نوافذ نطل منها على زمن نسعى ويسعى التاريخ إليه"[٤٢].

إن السؤال النقدي العربي – الذي يمثل جزءاً من أسئلة حضارية كونية – تحتدم في ثنايا العقل العربي – لن يجد جوابه الحق إلا في إطار مرجعياته التاريخية المكون الأساسي لبنية الفكرية / الإنسانية، في سياق موقف عقلاني يقظ يتفاعل مع مختلف الثقافات يذيبها ويمثّلها في إطار خصوصيته الفكرية الإنسانية، فليس الأسد إلا خرافاً مهضومة – ولا ضير في استعارة عربة الآخر لننقل بها بضاعتنا إلى حيث نريد لا أن ننقل بها بضاعته إلى حيث يريد.

المصادر والهوامش

(*) دراسة قدمت للمشاركة في ندوة النقد التي أقيمت في هون / ليبيا في الفترة ٥-٦-/١٠/٢٠٠١ تحت عنوان (إشكاليات النقد العربي المعاصر).ونشرت في مجلة (الفصول الأربعة) الليبية عدد ٩٩ -ابريل-٢٠٠٢ .

(١) د. شفيق البقاعي – نظرية الأدب – منشورات جامعة السابع من إبريل – الجماهيرية العظمى – ص٢٩٦.

(٢) المصدر السابق – ص٢٩٧.

(٣) المصدر السابق – ص٣٠١.

(٤) المصدر السابق – ص٣٠٢.

(٥) مخائيل نعيمة – الغربال – مؤسسة نوفل – بيروت – ١٩٨٣ – ص٤١.

(٦) المصدر السابق – ص١٠٥.

(٧) المصدر السابق – ص١١٩.

(٨) المصدر السابق – ص٤٨.

(٩) محمد مندور – في الميزان الجديد – دال نهضة مصر – القاهرة – ١٩٧٧ – ص٦٣.

(١٠) المصدر السابق – ص٦٣

(١١) عبد الله الغذامي – الخطيئة والتكفير – النادي الأدبي – جدة – ١٩٨٥ – ص١٦،١٥.

(١٢) المصدر السابق – ص١٠.

(١٣) عبد العزيز حمودة – المرايا المقعرة – سلسلة عالم المعرفة – الكويت – أغسطس ٢٠٠١ – ص٤٤.

(١٤) من أمثلة تلك المنهجية دراسة إحسان عباس (بدر شاكر السياب) وعلي البطل (شبح قايين) ودراسة غالي شكري (أدبنا الحديث إلى أين؟)

(١٥) ابن رشد – تلخيص (كتاب الشعر) لأرسطو في (فن الشعر) ترجمة عبد الرحمن بدوي – دار الثقافة بيروت – ١٩٧٣ ص٢٠١ وهذه الإشارة إلتفاتة ذكية لغيرية الشعر العربي من الناحية البنائية، أنفرد بها ابن رشد دون غيره من الفلاسفة والنقاد العرب.

(١٦) إن مصطلح (الشعر الحر) هو تعريب حرفي للمصطلح الغربي **Free Verse** وهو مصطلح غير دقيق لا يعبر عن خصائص القصيدة العربية الجديدة، ولذا فقد تباينت تسميات النقاد العرب بين (الشعر الجديد) و (الشعر المرسل) و(الشعر الطليق) ولم يستقر المصطلح المناسب.

(١٧) عبد القاهر الجرجاني – أسرار البلاغة – تحقيق محمد رشيد رضا – دار المعرفة – بيروت – ١٩٧٨ – ص١١١.

(١٨) جابر عصفور – المرايا المتجاورة – قراءة في فكر طه حسين النقدي – دار الشؤون الثقافية – بغداد.

(١٩) راجع محمد غنيمي هلال – الرومانتيكية – دار العودة – بيروت – ١٩٧٣ – ص١٩٤.

(٢٠) طه حسين – حديث الأربعاء – دار المعارف – القاهرة – ١٩٩٣ – ج١ – ص١٨٨-١٨٩.

(٢١) المصدر السابق – ص١٨٩.

(٢٢) يتجلى هذا الموقف في أطروحات محمد مندور (النقد المنهجي عند العرب) وأحمد كمـــال زكي (النقد الأدبي الحديث) ومصطفى الجوزو (نظريات الشعر عند العرب) ومحمد غنيمي هلال (النقد الأدبي الحديث) وغيرهم.
(٢٣) عبد العزيز حمودة – المرايا المقعرة – مصدر سابق – ص٣١.
(٢٤) المصدر السابق – ص٦١.
(٢٥) المصدر السابق – ص٥٦ – عن كتاب (ألان تورين – نقد الحداثة).
(٢٦) رولان بارت – نقد وحقيقة – ترجمة د. محمد عياشي – مركز الإنماء الحضاري – حلب – سورية – ١٩٩٤ – ص٣٤.
(٢٧) المصدر السابق – ص٧٧.
(٢٨) جابر عصفور – نظريات معاصرة – مكتبة الأسرة – القاهرة – ١٩٩٤ – ص٢٠٧.
(٢٩) عبد الله الغذامي – الخطيئة والتكفير – النادي الأدبي – جدة – ١٩٨٥ – ص٦.
(٣٠) المصدر السابق – ص٦.
(٣١) المصدر السابق – ص٦.
(٣٢) المصدر السابق – ص٨٧.
(٣٣) المصدر السابق – ص٨٩.
(٣٤) راجع المصدر السابق – ص١٥٢-٢٠١ وبعض المواضيع بعدها.
(٣٥) راجع الدراسة السابقة على هذه الدراسة في هذا الكتاب (إشكاليات النقد الحداثي – إشكالية النص والقراءة)
(٣٦) الخطيئة والتكفير – مصدر سابق – ص٨٥.
(٣٧) تيري ايغلتون – نظرية الأدب – ترجمة ثائر ديب – وزارة الثقافة – دمشق – ١٩٩٥ – ص١٥٣.
(٣٨) محمد بنيس – ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب – مقاربة بنيوية تكوينية – دار العودة – بيروت – ١٩٧٩ – ص٢١.
(٣٩) راجع – لوسيان غولدمان – في البنيوية التركيبية – ترجمة د. جمال شحيد – دار ابن رشد – ١٩٨٦.
(٤٠) شكري عزيز – من إشكاليات النقد العربي الحديث – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – ١٩٩٧ – ص٥٥.
(٤١) يمنى العيد – في معرفة النص – دار الآفاق الجديدة – بيروت – ١٩٨٤ – ص٤٠.
(٤٢) المصدر السابق – ص٤١.

سلطة القراءة وتدمير الخطاب (*)

ملاحظات حول مدخلات الدكتور محمود إسماعيل على كتاب "التفسير الماركسي للإسلام"

كانت حركة النهضة الأوربية عنفاً عقلانيـاً مضـاداً للعنـف اللاعقلانـي الكنسـي الكاثوليكي الذي حجم العقل الغربي وصادر شرعيته على مدى أكثر من ثلاثة قرون بعد أن تحولت الكنيسة إلى سلطة كليانية قمعية كرست أفكارها ومعتقداتها وخرافاتهـا عـن طريق الإرهاب والتصفية الجسدية للعلماء والمفكرين مما جعلها السبب في سبات أوربـا الظلامي ابان العصور الوسطى، كما يقول هيجل، وكانت وما تزال حتى اليوم – كمـا يقول فرويد[1] العدو اللدود للحضارة والتقدم العلمي.

وقد استندت حركة النهضة إلى ما سمى "الحركة الإنسانية" Humanism التي دافعت عن حرية الفكر وكرست دور العقل الإنساني وقدرته على بلوغ المعرفة الحقيقيـة، دون وصاية مؤسسية أو سلطوية تحتكر لنفسها حق الفهم والتفسير وتقرير الحقيقة، وقد مهدت لتلك الحركة النهضوية الشاملة حركات إصلاح ديني فـي النمسـا وسويسـرا وفرنسـا وألمانيا وغيرها من الدول الأوربية، وقد كانت المؤسسة الكنسية بجناحها الكـاثوليكي – حقاً – عقبة كبرى أمام حرية الفكر والتقدم الإنساني بمفهومه العام وأظهر شـاهد علـى تعسف تلك المؤسسة محاكمة غاليلو المعروفة.

أما بعد النهضة الأوربية فقد شهد العالم الغربي تطوراً ملحوظاً في الفلسفات العقليـة التي مهد لها ديكارت في القرن السادس عشر والفلسفة العقلية الألمانية المثالية والنقديـة الكانتية والهيجلية التي مجدت العقل الإنساني ودوره فـي المعرفـة، ورسـخت اليقـين بمركزية الإنسان في مسيرة الحضارة بوصفه خالقها ومحركهـا، وقـد بـدأ الانحـدار الحضاري – بمفهومه الإنساني في القرن التاسع عشر بظهور العلميـة التجريبيـة فـي أوربا والفلسفة الماركسية (المادية الجدلية) التي دعمتها الثورة الصناعية وما أدت إليه – تلك العوامل مجتمعة – من تراجع الإنسان والعقل عن دورهما المركزي في الحضـارة لتُناط أولية التحولات الحضارية بالعامل المادي (المنجز العلمي التجريبي فـي الغـرب) والمادي الاقتصادي (المنظور الماركسي) بصفته العامل الحاسم المحرك للتـاريخ الـذي تتبلور في ضوء هيمنته – بنية العقل الإنساني وبنية الحضارة برمتها، وكان من نتـائج تلك الفلسفات على الصعيد السياسي – انهيار مبدأ القيم الإنسانية العليا وبـروز القـوى الاستعمارية العالمية بعدما مجدت تلك الفلسفات العلم الخالص والطبيعة بقوانينها الذاتيـة

ليصبح الإنسان نتوءاً عضوياً في جسد الطبيعة الهائل تشكل عبر آلية الارتقاء البايولوجي.

إن هذا التمهيد يبدو ضرورياً – بل لابد منه – في إدراك العلاقة المباشرة بين البنية المعرفية العميقة والأطر الحضارية الكلية التي تسعى تلك المعرفة إلى تأسيسها، ولابد من الإشارة – هنا – إلى أن الكاتب ليس طرفاً في الصراع الفكري بين الأصولية (التي يتهم بها الدكتور محمود إسماعيل مواطنه الدكتور محمد عمارة) والماركسية التي يعترف باعتناقها الدكتور إسماعيل صراحة)[٢] وإنما الذي يهمنا هو موضوع الصراع والغائية التي يتوخاها كلا التيارين، ولما كان الإسلام – ببنيته العقائدية المؤسسة (بالكسر) وأعني القرآن الكريم – بناءً فكرياً وقيمياً ذا جوهر إنساني يتمحور حول غائيات أخلاقية عليا – فإن الدفاع عن الدين هو دفاع عن إنسانية الإنسان والدعوة إلى إقصائه إقصاء للمحتوى الروحي،[٣] وتأجيل دوره التاريخي والحكم على الوجود الإنساني بالهامشية والسلبية أمام آلية الكون وقوانينه المادية الصارمة.

كانت أصداء الضجة الإعلامية حول قضية الدكتور حامد أبو زيد تصلنا – في العراق – عبر وسائل الإعلام المسموعة فقط مثلما سمعنا قضية سلمان رشدي و"آياته الشيطانية" بوسائل الإعلام دون التمكن من معرفة مرجعيات تلك القضايا ومتونها الأصلية، وحين جئت إلى الجماهيرية اطلعت عن كثب في مجلة "أدب ونقد" القاهرية على فحوى قضية الصراع الفكري التي أثارتها آراء الدكتور أبي زيد.

وقد أثارت مداخلة الدكتور محمود إسماعيل على كتاب "التفسير الماركسي للإسلام" للدكتور محمد عمارة، ملاحظات عديدة سأكتفي بما هو قمين بالإشارة إليه، وهو ما يتحدد على نحو دقيق بإشكالية المنهج وميادينه التطبيقية لأن العبرة ليست في المحاجة العقلية – المنطقية أو العلمية بتعبير الحداثيين ماداموا يؤمنون بنسبية المعرفة وتاريخيتها ولأن الإقناع/ الاقتناع مرتبط بالأنا وآلياتها الدفاعية النفسية الواعية وغير الواعية وآلية التثبيت Fixation الأيديولوجي[٤]، وليس في رصانة حجج الآخر ومنطقيتها ذلك أن "للقلب حججاً لا يدركها العقل" كما يقول باسكال، وليس ثمة نص بريء كما يرى رولان بارت[٥] فعذرية النصوص دائماً تنتهكها الأيديولوجيا فهل أن نصوص الدكتور أبي زيد (السيميولوجي/ البنيوي) والدكتور محمود إسماعيل نصوص بريئة حقاً؟ أليست ظاهراتية أبي زيد وبنيويته أيديولوجيا ؟ وكذلك ماركسية الدكتور إسماعيل التي يعترف بها نفسه صراحة؟ إن أي موقف إزاء الإنسان والعالم هو أيديولوجيا مؤسسة. حتى الديانة الطوطمية البائدة وعبادة البقر المعاصرة والانحياز إلى فريق رياضي لا يمكن أن يكون خارج إطار مقولة الأيديولوجيا (إن رفض الأيديولوجيا أيديولوجيا مضادة) وهذا ما لم يتنبه له الدكتور إسماعيل حين وصف موقف الدكتور عمارة من آراء الدكتور أبي زيد بالأيديولوجيا في سياق سيل النعوت التي وجهها إليه في مستهل استعراضه النقدي لكتابه، وهو أسلوب حواري أو قل جدلي ليس سقراطياً أو لا يمت إلى العلمية

والموضوعية بصلة، لأن الجدل يسعى إلى إسقاط الأخر في تناقضاته العقلية من خلال النصوص لا بإمطاره بسيول من النعوت المتدنية التي سنذكر بعضاً منها على سبيل المثال "يجهل أوليات الماركسية" "الإفلاس الفكري" "مسلح ببقايا التفكير العقلاني" "عقلانية ساذجة وغير بريئة" "حديث ساذج" "منظر أصولي سلفي ارثودوكسي" "انتهازيته ولا أخلاقيته" "حكم ينم عن جهل" "يفصح عن فقر مدقع ... وعجز فاضح ... وقصور مشين في معرفة أولية بالمناهج العصرية" والخ ... فضلاً عن التركيز المكثف على توظيف مرجعيات النصوص الخارجية (التاريخ الشخصي للمؤلف) في الحكم على النصوص، وهي منهجية تتناقض تناقضاً حاداً مع معطيات الحداثة واستراتيجياتها الإجرائية في التعامل مع النصوص التي اعتمدها (أعني معطيات الحداثة) الدكتور أبو زيد ودافع عنها الدكتور إسماعيل نيابة عنه.

إن المنطق الموضوعي يستلزم مناقشة الخصوم بعقلية الباحث عن الحقيقة أو المدافع عن المعرفة الحقة بأسلوب المواقع المتكافئة لا بصيغة "التقزيم" اللفظي والتشدق الاستعلائي. فالدكتور إسماعيل يتحصن بموقع دفاعي هش في رده على اتهام خصمه الدكتور عمارة الدكتور أبا زيد بالإلحاد انطلاقاً من ارتكاز أبى زيد الماركسي. فهذه بديهية لا تحتاج إلى استفهام أو استئناف ولا تحتاج إلى ضلاعة في الفلسفة أو الفكر الماركسي فالماركسية مطروحة في الطريق يعرفها الداني والقاصي! وليست حكراً على دعاة المادية الجدلية. إن الرؤية المادية للعالم هي وحدها كافية لنسف الميتافيزيقا وتدمير مبدأ الغائية الكونية الذي تؤسسه، ولا حاجة للدخول في سجال فلسفي في مجال الفلسفة المادية منذ هرقليطس حتى الآن، وتكفي مقولتان للينين للكشف عن ماهية الفكر المادي الجدلي (أم أن لينين ليس ماركسياً ولا مادياً جدلياً) ؟.[٦] الأولى: تتجلى في تعليق لينين على مقولة هرقليطس: "إن العالم لم يخلقه إله ولا إنسان وإنما هو شعلة تشتعل وتنطفئ بموجب قوانين محددة" فيعلق لينين: "ياله من تفسير رائع للديالكتيك" !؟ أما الثانية: فهي مقولة تفصح عن موقف لينين من الميتافيزيقا والوجود الإلهي في رده المنفعل على مكسيم جوركي حين كتب روايته "أين الله" ودفعها إلى المطبعة: "ما الذي دهاك حتى تتحدث عن الله ؟ أن مجرد التغزل الغنج بفكرة الله لهو مرض من أرذل الأمراض"!.

إن تمحور الفلسفة الماركسية حول نفي الوجود الإلهي/ نفي مبدأ الغائية مقابل تمجيد الآلية المادية في الكون مقولة معرفية ليست ذات سمة تخصصية بل إنها أصبحت ورقة شاحبة في شجرة المعرفة الإنسانية. فكل مادي/ جدلي أو ماركسي يتنكر للوجود الإلهي. أما إذا كان هناك ماركسيون عرب يؤمنون بالله والقرآن الكريم فإن الواقع العربي والغربي لا يعرف عنهم شيئاً، وكان من الأولى أن يفعلوا (الماركسيون العرب) مثلما فعل ماركس بهيجل فيقلبوا الجدل الماركسي ويوقفوه على قدميه (استعادة المثالية) مثلما فعل ماركس وقلب الجدل الهيجلي وأوقفه على قدميه بتعبير انجلس (تكريس المادية)، ولذا فإن أي قارئ لردود فعل الدكتور إسماعيل وبخاصة في هذه النقطة بالذات المتعلقة

بشأن علاقة المادية الجدلية بالإلحاد أو الارتداد عن الدين يدرك أنه (أي الدكتور إسماعيل) يعتمد التضليل وذر الرماد في العيون أو يرمي إلى الضحك على ذقون العامة من القراء، وإلا فما جدوى سؤاله: "هل كل من يأخذ بها (يعني المادية الجدلية) مرتد عن الإسلام ؟"!.

إن محاولة الدكتور إسماعيل تحرير مقولة الدكتور أبي زيد من ترسبات الفكر الماركسي – التي يراها ناقده – غير موفقة نظراً لكونها مقولة بلسان أبي زيد بلا توثيق، إنها قضية أسلوبية أكثر منها قضية دلالية، فما معنى أن تكون الجماعة البشرية محكومة بالبنى الاقتصادية والاجتماعية وأن المشروع الاجتماعي تحدده الطبقة التي تنتمي إليها الجماعة ؟ إن البنى الاقتصادية بنى تحتية والأشكال الاجتماعية – أو المشروع الاجتماعي – (قيم/ عادات/ وعي/علم/فن) إنما هي بنى فوقية لاحقة، فكيف – إذن – تفسر الماركسية التحولات الاجتماعية والتاريخية وتشكل الوعي أو الفكر؟.

١ – ٢ إشكالية القراءة/ المعنى:

إن الأسس النظرية/ الفلسفية للحداثة تقوم على معطيات معروفة للسانيات المعاصرة ابتداءً من دي سوسير حتى عصرنا الراهن، وكما هو معروف أن السيميولوجيا مبحث من مباحث اللسانيات وكذلك البنيوية، ولا تكاد تلك الاتجاهات الحداثية تختلف في مرتكزاتها الفلسفية وفي طرائقها الإجرائية والمنهجية، ولعل القاسم المشترك – بين تلك الاتجاهات – هو الاستراتيجية النصية، أي الاعتقاد بأن النص بنية لغوية مستقلة من الناحية التكوينية، وهذا ما يخص الأدب ثم بولغ به فأصبح يشمل الفكر برمته، وقد كرس رولان بارت – أبرز دهاقنة البنيوية ومن ثم السيميولوجيا هذا الاتجاه في النقد ممهداً له بـ "موت المؤلف" ومصادرة مرجعيات النص (استقلالية اللغة عن الإنسان) والتنكر لقصدية المبدع (إلغاء المركزية الدلالية للنص) من خلال التصدي للنقد التقليدي في نظرته إلى النص مختزلاً إياها بثمرة الكمثرى (قشرة/ نواة – شكل/ معنى) ليحل محلها "فص البصل" (النص/ فص بصل يتكون من طبقات من المعاني/ تعدد الدلالات العائمة في فضاء النص!). إن سلطة المؤلف تعني عند دعاة البنيوية والسيميولوجيا – تكريس المعنى المحدد، ولذا فإن "موت المؤلف" يحرر النص من سلطة المعنى السابق/ المفروض. كما أن سلخ النص من مرجعياته التاريخية بمظاهرها المختلفة تعني تحرير النص من سلطة المؤسسة الاجتماعية التي تؤول إلى تكريس المعنى/ الإيديولوجيا، ومن ثم فإن هيمنة السلطتين السابقتين (المؤلف/ المرجعية التاريخية) يجعل النص نظيفاً بريئاً من شتى ضروب التلوث السلطوي بغية انفتاح التأويل أمام القارئ/ الناقد. إن إطلاق العنان لسلطة القارئ يعني طغيان القراءة/ تدمير النص.

إن الخطاب النقدي البارتي/ البنيوي/ السيميولوجي المعلق في الفراغ هو وحده الذي يفتح آفاق التأويل والدلالات الافتراضية الممكنة لا لغاية سامية، الكشف عن الحقيقة أية حقيقة مثلاً وإنما لغرض المتعة/ اللذة التي قد تصل إلى حد الشبقية.(٧) وبذلك "تصبح المبادئ العامة الثقافية المقرة وهدمها في خدمة مذهب اللذة النقدية" كما يقول ولسيم راي.(٨) كما أن ستراتيجية انفتاح التأويل لم تقتصر على اللغة الشعرية، اللغة المنزاحة بتعبير كوهين وإنما تعدتها إلى النثر والنصوص الحرفية وشتى مظاهر البنى الإشارية (الملابس والموضة والملصقات وبطاقات البريد) ان كل شيء قابل للتأويلات الافتراضية المنطقية، وهذا يعني تحويل النصوص إلى شكل مماثل للاختبار السايكولوجي الاسقاطي المعروف باختبار "رور شاخ" بمعنى أن القارئ/ الناقد هو الذي يملأ فراغ النصوص (النص علامات فارغة – بارت) فهل أن اللغة مجرد شكل صوتي/ صور لفظية جوفاء كالعلبة المعدنية الفارغة يملؤها القارئ بمزاجه ورؤاه وأفكاره؟ وهل يمكن اعتبار النص القرآني مجرد "نص لغوي" يمكن إخضاعه إلى آليات المناهج البنيوية والسيميولوجية والظاهراتية واستراتيجياتها القرائية دون مرجعيات؟ والأهم من ذلك كله هل أن تلك المنهجيات الحداثية في قراءة الأدب (وليس الكتب المقدسة) هي منهجيات صحيحة ومفيدة حقاً تتناسب مع جدية الأدب الإنساني وقيمه الفكرية والجمالية؟ ان العقدة الباثولوجية – في تلك المنهجيات – وبخاصة البنيوية والسيميولوجيا – تكمن في استمرار "اللعبة اللغوية" وتواصلها، والتصدي لفكرة انغلاق النص/ انغلاق التأويل.

إن التجربة الواقعية للأدب تؤكد أن هناك نصوصاً حرفية لا تحتمل إلا معنى واحداً/ النص المغلق وثمة نصوص أخرى تحتمل التأويل بأكثر من معنى/ النص المفتوح (وهذه مقولة جرجانية قديمة ومعروفة/ المعنى ومعنى المعنى) ورغم ذلك فإن لكل نص معنى محدداً، إذ لابد من الإيمان بقصدية المبدع، مركزية الدلالة. أما مسألة إمكانية اقتناص المعنى المقصود أو إدراك معنى آخر (جراء الانزياح الدلالي/ الاستعارة/ المجاز/ الرمز) فإنها منوطة بمؤهلات الناقد وآلياته المنهجية، ولابد من الاستضاءة بالسياق التاريخي للنص/ المبدع.

إن مقولة أن القرآن "نص لغوي" واضحة الدلالة في سياقها الحداثي فهي لا تشير إلا إلى إقصاء المبدع الذي ليست لديه سلطة على اللغة بل أنه خاضع لهيمنة نفوذها لأنه كائن فردي واللغة ظاهرة اجتماعية والفرد المبدع وغير المبدع تتشكل لغته وفكره في ضوء قوانين اجتماعية صارمة، لا قبل له إلا بالخضوع لمقتضياتها (فوكو) فالنص نتاج قوانين اتصالية جماعية مفروضة عليه من الخارج (كقوانين الجاذبية!) ومن ثم فإن النص هو الذي ينتج المعنى وليس العكس (جاك ديريدا) ان هذه المقولة ليست – بالضرورة – ماركسية ولكنها علمية متبجحة أو منطقية زائفة.

أما مقولة "النص منتج ثقافي تشكل في الواقع والثقافة" وبغض النظر عن حملها على القرآن في نص أبي زيد – فإنها تحيل إلى تاريخية النص وأنه نتاج فاعلية قوانين اجتماعية تشكل في إطارها، ولا تشير هذه الرؤية إلا إلى النص الإبداعي الإنساني.

إن كون النص محكوماً بمرجعيته الاجتماعية والثقافية مقولة ماركسية وظفها لوسيان جولدمان في منهجه البنيوي التكويني(٩) وهو منهج ذو طبيعة سوسيولوجية تهدف إلى تغليب الأنا الكلية (الصانعة للثقافة واللغة) على الأنا الفردية المبدعة، فالنص الأدبي لا ينتجه المبدع/ الفرد/ الوعي الفردي وإنما المجتمع بوصفه وعياً كلياً طبقياً. أن تلك المقولة تنطبق على الإبداع الإنساني بتعسف ولا يمكن تطبيقها على النص القرآني بوصفه نتاجاً للذات الإلهية العقل الإلهي المطلق.

وأما القول إن "القرآن نص ديني ثابت من حيث منطوقه لكنه من حيث مفهومه يتعرض له العقل الإنساني ويصبح مفهوماً يفقد صفة الثبات" فإنه – نص بحد ذاته – ينطوي على مغالطة نتيجة لنزعة التعميم التي تشمل الآيات القرآنية جميعها، فهناك سياقات تاريخية محددة ارتبطت بها بعض الآيات ومن ثم تصلبت دلالاتها في ضوء تلك السياقات، فضلاً عن أن الآيات القرآنية المصوغة في نطاقها مبادئ العقيدة المركزية هي الأخرى ينبغي أن تكون نصوصاً ثابتة/ مغلقة أحادية الدلالة، لا تاريخية.

١-٣ انفتاح نص الآخر/ انغلاق الأنا النصية:

إن الاعتقاد باستقلالية اللغة ومن ثم استقلالية النص بوصفه مجرد بنية لسانية وليس كلاماً لا يعني سوى التمركز المطلق حول الأنا القارئة بوصفها منتجة للدلالة من جهة ونصاً بعيداً عن عمليات التعرية القرائية واحتمالات التأويل من الآخر من جهة أخرى أنه النزوع اللاشعوري للاستبداد الموجه (بالكسر) للدلالة الذي يقوم على ستراتيجية استعلائية تهدف إلى تأسيس منهجية أحادية الحد من شأنها تفكيك نصوص الآخر، دون إتاحة المجال أمام الآخر لإمكانية تفكيك بنيتها المعرفية (بنية الأنا) بوصفها نصاً قابلاً للقراءة والتأويل. إن تلك المنهجية فخ قرائي نصبه دعاة الحداثة دون أن يتحاشوا إمكانية السقوط فيه، ففي الإمكان تطبيق مقولات البنيوية على الخطابات التنظيرية للبنيوية نفسها. وهذا ممكن كذلك في مجال التفكيكية وإزاء أي خطاب آخر فلسفياً كان أم تاريخياً. إن تلك المنهجية في حالة تطبيقها على خطاباتها الأم فإنها لابد أن تؤدي إلى تدميرها انطلاقاً من استراتيجيتها المنطقية العائمة.

إنه لمن المؤسف حقاً أن يتغافل البنيويون والسيميولوجيون والتفكيكيون العرب عن تطبيق منهجياتهم القرائية على خطابات الفكر الغربي الذي ينتمون إليه، وكأنه خارج حدود الخطاب الابستمولوجي الإنساني القابل للتأويل/ القراءة المتكررة، ولو حاولنا

إخضاع الخطاب الفلسفي الماركسي لستراتيجية (ثبات المنطوق وتغير المفهوم) كما القرآن وتراثنا العربي فهل يبقى العامل الاقتصادي / وسائل الإنتاج بنية تحتية مركزية فاعلة أم يتغير إلى بنية فوقية ثانوية ؟ وإلا فكيف تكون القراءة ؟

إن البنيوية والسيمولوجيا بمصادرتها الثوابت العقلية وتمركزها في ترسانة منطقية صورية عائمة تسعى إلى التصدي لفكرة النص المغلق والتاريخية النصوصية بغية تكثيف اهتمامها في اللغة ذاتها لتتبلور في النهاية سلطة القارئ الذي ينتج النص. فإذا كان الحداثيون العرب قد تبنوا تلك المنهجيات ودعوا إليها، فلماذا يرفضون تقبل النصوص المضادة لنصوصهم، أي أن يكونوا مقروئين وفق منهجيات الحداثة المسموح لهم قراءة الآخر في ضوئها ؟ ان الدكتور أبا زيد أنتج نصوص التراث في نصوص معاصرة على وفق عقلية عصره ومنهجياته "العلمية" فلماذا لا يحق للدكتور عمارة أن ينتج نصوص أبي زيد في ضوء رؤيته ومنهجيته في القراءة والفهم والتأويل ؟!

إن سلاح "العلمية" و "عقلية العصر" و "الحداثة" لا تستخدم إلا ضد الخصوم وهذا هو واقع الثقافة والفكر سواء في الغرب أم في الشرق وليس الخطاب الاستشراقي إلا نموذجاً "فذاً" لتلك الازدواجية "العلمية" وانشطار الأنا القارئة، فهل تستطيع الثقافة – فعلاً – أن تتحرر من سلطة "الحاجة اليعقوبية" ؟ إن الجواب بالسلب طبعاً لأنها (الغاية) بطبيعتها – في أغلب العقول – آلية غير واقعية. إنها ردف الهوى والهوى تشويه العالم وطمس الحقيقة.

إن المعرفة البشرية برمتها اختلاف هائل من النصوص والخطابات، والعقول الإنسانية ترسانات فكرية متحصنة بذواتها، كما أن احتمالات الاختراق ممكنة ومتاحة، وإذا كانت حرية الفكر تتيح إمكانية دك الخطابات المضادة واختراقها (لأن الاحتواء مستحيل) فينبغي أن تكون تلك الحرية متاحة للجميع. أن تلك المقولات منطقية ومشروعة إذا كانت الخطابات متكافئة في غاياتها ونقاط تماسها بالحياة الإنسانية، أما إذا كانت متعارضة كثنائية (الله / الشيطان – الخير / الشر) فإن تلك الحرية ستكون خطراً وخيماً يتهدد الحياة الإنسانية. ولذا فإن قمع تلك الحرية ليس استبداداً لأن قمع الشيطان (تحريره من شيطانيته) لابد أن يؤدي إلى حرية الإنسان، إن سلب السلب إيجاب.

ليس ما يحدث في ساحتنا العربية على الصعيد الثقافي / المعرفي اختلافاً في الآراء وتبايناً في وجهات النظر بقدر ما يوحي بانقسامات وانتماءات أيديولوجية متعصبة متصارعة، لا تتبنى منطق الحوار العقلي البناء الذي يتوخى بلوغ الحقيقة التي تبني الحياة الإنسانية وإنما توظف معاول الهدم الذي لا يفضي إلا إلى الخراب، فالإشكالية الحضارية التي يعانيها الواقع العربي إشكالية سياسية في المقام الأول فالأنا القومية مستباحة والأنا الفردية مستلبة، وليست إشكالية إيقاظ التراث أو تركه مغموراً في سبات التاريخ.

المصادر والهوامش

(*) نشرت في "أدب ونقد" القاهرية – آذار /١٩٩٨.

(١) س. فرويد – موسى والتوحيد – ترجمة جورج طرابيشي – المقدمة – كتب فرويد مقدمة الكتاب عام ١٩٣٤ بعد خمس عشرة سنة من تحريره والأحجام عن نشره بسبب النفوذ اليهودي . كما يذكر فرويد.

(٢) مجلة "أدب ونقد" القاهرية – يونيه ١٩٩٧ – ص١٤.

(٣) يولي فرويد الدين (بغض النظر عن مصدره وفق رؤية فرويد – أهمية كبيرة في نشوء الحضارة وتطورها لأنه يقوم على أساس الكبح الغريزي فبمقدار الكبح الغريزي يكون المنجز الحضاري – راجع كتابه: قلق في الحضارة – ترجمة جورج طرابيشي.

(٤) التثبيت ميكانزم سايكولوجي ينجم عنه تحيز الشحنات العاطفية حول موضوع عشقي معين وتمركزها فيه مما يحول دون إمكانية البحث عن بدائل عاطفية أخرى، وقد جاز الكاتب دلالته السايكولوجية إلى الدلالة الأيديولوجية لأنها تخضع إلى الآلية نفسها.

(٥) لدينا تحفظات حول هذه المقولة إلا أن طبيعة الموضوع تستدعي توظيفها ولأن الآخر يتبنى آليات الحداثة وجهازها الاصطلاحي.

(٦) إذا كان ما يسمى (الماركسية اللينينية) فهو خروج طفيف على النظام الاقتصادي للماركسية أي التطبيق الاشتراكي، وليس على الصعيد الفكري نفسه، ولم تتعرض الماركسية إلى نقد فكري / فلسفي إلا على يد غارودي (البديل وماركسية القرن العشرين) وهو أعنف نقد أيديولوجي أنتاب البنية الفكرية الأساسية للماركسية وتمركزها الفلسفي حول المادية المطلقة ورؤيتها الطبقية الأحادية في عمليات التحول التاريخي والاجتماعي. الأمر الذي أثار ثائرة السلطة الشيوعية السوفيتية واتهم بالارتداد وأبعد عن الحزب الشيوعي الفرنسي.

(٧) راجع رولان بارت – لذة النص – ترجمة د. محمد عياشي – مركز الإنماء الحضاري – دمشق – ١٩٩٢.

(٨) وليم راي – المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية – دار المأمون بغداد – ١٩٨٧ ص٢٠٢.

(٩) راجع د. جمال شحيد – البنيوية التكوينية عند لوسيان جولدمان – دار ابن رشد.

نقــادنا المعاصرون
والظلال الأرسطية
(صورة التراث في مرآة الحداثة)

١. إضاءة تاريخية تمهيدية:

لابد من الإشارة التاريخية المقتضبة لحقيقة صيرورة الحضـــارة الغربيـــة بوصـــفها حركة تاريخية متصلة وليست طفرة حضارية، شأنها في ذلك شأن التـــاريخ الحضـــاري للأمم الأخرى، تلك الصيرورة التي أحاطها ضباب كثيف مارس المؤرخون والمفكـــرون الغربيون في عتماته، عمليات الإزاحة والانتقاء. لتبدو الحضارة الغربية فـــي الصـــورة التي أرادها لها مفكرو الغرب ومثقفوهم من ذوي النزعة الاستعلائية، ولمـــا ينبغـــي أن يكون عليه العقل الغربي عبر تاريخه الطويل، ليجسدوا وهم مركزية الغرب وأســـطورة العقل الغربي بوصفه صانعاً للحضارة الإنسانية برمتها، مقابل هامشية الأمـــم الأخـــرى على الصعيد العقلي والحضاري تكريساً لسلطة الغرب وهيمنته المطلقة.

لقد تجاهل مفكرو الغرب تاريخهم القديم بكل ما فيه من البدائية والوحشية والأساطير والخرافات، والسذاجة الحضارية، ليؤرخوا لحضارتهم بعصـــر الازدهـــار الحضـــاري والعقلي مُمثلاً بسقراط وأفلاطون وأرسطو مسدلين الستار على ثلاثة أربـــاع تـــاريخهم الحضاري القديم، وكأن الحضارة الغربية ليست كسائر حضارات الأمم الأخـــرى، فقـــد نشأت ناضجة راشدة يحكمها العقل الفلسفي والتفكير المنطقي المنظم، فلم تمـــر بمرحلـــة بدائية وسذاجة ولم يتخلل تاريخها عصر من الأساطير والخرافات والآلهة المتعددة التـــي تحكم العالم وتتحكم في مصير الإنسان وحياته، تدفعها غرائزها المتدنية التي تتجاوز في شهوتها ونزواتها شهوات البشر ونزواتهم، لذا فان المتتبع لجـــذور الحضـــارة الغربيـــة المعاصرة – في إطار الصورة الغربية التي رسمها الغرب لتاريخه الحضاري، لا يـــرى ما هو أبعد من أفلاطون وأرسطو حيث التفكير العقلي الفلسفي الراقي والتأليف العلمـــي المنهجي والرؤية العقلية الثاقبة للعلم والوجود الإنساني. أمـــا حضـــارات الأمـــم التـــي استطاعت أن تأسس صرحاً حضارياً ومعرفياً معيناً فانه لابد أن يكـــون تحـــت تـــأثير الحضارة الغربية سواء أكان ذلك على نحو مباشر أو غير مباشر هكذا رسم الغربيـــون

تاريخهم الحضاري وصوروا سيرورة الحضارات الإنسانية الأخرى باسم العلم ومناهجه لتبدو وكأنها حقائق نهائية غير قابلة للجدل.

وقد تسربت تلك الأوهام في صميم الأنشطة المعرفية التي مارسها الغرب بوساطة مفكريه ومثقفيه. ونجحت في اختراق ثقافات الأمم الأقل حضارة وتقدماً لتصبح مسلمات فكرية وثقافية يتعاطاها المثقفون والمفكرون في المجتمعات المهزومة حضارياً ممن يتصفون بالضعف الحضاري والروحي لأمتهم.

ولم تكن الثقافة العربية الحديثة بمنأى عن سحر تلك الأسطورة التي روَّجها الغرب وتقبلتْها الثقافة العربية على أنها حقيقة لا غبار عليها في إطار حالة الانبهار الحضاري التي تحدد رؤية العقل العربي لواقع الغرب الحضاري، ولم ينحصرْ ذلك الوهم في التفكير العربي في حدود نظرة المثقفين العرب إلى الحضارة الغربية بوصفها نموذجاً حضارياً وثقافياً ينبغي أن يُحتذى وإنما تعداه إلى رؤية هؤلاء المثقفين إلى تراثهم الحضاري على أنه تراث هامشي طفيلي ما كان له أن يقوى على النهوض لولا اعتماده الكلي على عكاز العقل الغربي منذ نشأته حتى الآن، بل إن الأمر قد تجاوز النظرة الدونية إلى ذاتنا التراثية بالاعتقاد بعدم أهليّة العقل العربي القديم للإبداع والتأسيس المعرفي، وإنما تعداه إلى التقليل من شأن ما قد أنجز فعلاً من منجز حضاري بمحاولة ردِّه إلى محفزات أو تأثيرات غربية حتى في الحالات التي لم يجد فيها الباحث من الدعم التاريخي والتوثيقي ما يكفي لتأسيس أحكامه واستنتاجاته، هذا ما لمسناه في دراسات العديد من النقاد العرب المعاصرين الذين حاولوا قراءة تراثنا النقدي وتقييمه فانتهوا إلى نتائج مزرية منسجمة مع أطروحة مركزية الغرب وهامشية الثقافات الأخرى.

إن قضية الإطلاع على ثقافات الأمم الأخرى بما فيها الثقافة اليونانية ليست مثلبة بل إنها مشروعة وضرورية، بحكم الاحتكاك الحضاري والعلاقات الاقتصادية، كما أن ترجمة مصنفات اليونان في ميادين المعرفة المختلفة، لا يجزم بضرورة التأثير المباشر لتلك الأفكار بمعنى تبنّي الأفكار والترويج لها، وإنما يتجلى ذلك التأثير في الأثر الفكري الواضح والممثل في الآراء والمواقف الفكرية المجسدة بالتناص، وبغيره فإن الأحكام ستكون مجرد أحاسيس رومانسية وليست بحثاً علمياً، وواقعنا المعاصر شاهد قوي على ما نذهب إليه فليس كل ما ينقل إلى العربية من مؤلفات الغرب يترك أثره في آراء ومواقف ومعتقدات مفكرينا ومثقفينا المعاصرين، نظراً لتباين الواقع الحضاري والاجتماعي الذي يؤدي إلى تباين الرؤية الفكرية والفلسفية للعالم، غير أن هذه الحقيقة لا تنفي وجود اتجاهات ثقافية وفكرية متأثرة إلى درجة ما بالثقافة الغربية واتجاهاتها المختلفة، أو وجود بعض المفكرين والمثقفين العرب الذين لم يتجاوزوا كونهم أدوات سلبية ناقلة للفكر الغربي بلا هضم ولا تمثيل عقلي[1] وكأن الثقافة والفكر قوالب جاهزة للتطبيق بعد نقلها من المنشأ إلى مناطق الاستهلاك كعلب السردين. ورغم ذلك فان ذلك الاعتقاد لا يصلح – بأي حال من الأحوال – أن يكون قاعدة لتعميم الأحكام والنتائج

بحيث تشمل أعلام العصر أو التراث على سبيل الإطلاق، ذلك أن رؤية أسراب الطيور المهاجرة في السماء لا يعني أننا استغنينا عن الموقد، ان تلك الأحكام والنتائج هي التي وقع في شراكها أغلب الدارسين العرب المعاصرين لتراثنا الحضاري وبخاصة نقادنا المعاصرون الذين ستتناولهم هذه الدراسة المقتضبة التي سوف نلاحظ من خلالها أن قراءة هؤلاء النقاد لتراثنا النقدي إنما هي إساءة قراءة، فهي لا تمثل إماطة للثام عن الحقيقة التاريخية لتراثنا النقدي وحقيقة العقل العربي القديم بقدر ما تكشف عن زيف المنهجية التي أخضع تراثنا لآلياتها وهشاشة الأدوات المعرفية التي قامت عليها تلك المنهجية، وهو ما سيتضح في ثنايا هذه الدراسة.

١. الأنا المؤجلة ودلالة الاستلاب:

يمثل الدكتور محمد مندور أكثر دارسي تراثنا النقدي تأثراً بالثقافة الغربية وانجرافاً أمام طغيان مركزية الحضارة الغربية[٢]، ربما بحكم تكوينه الثقافي، ومن هنا كانت دراسته الموسعة لتراثنا النقدي الموسومة (النقد المنهجي عند العرب) تصديقاً لمنطوقه الفكري الثقافي، وإسقاطاً ذاتياً على تراثنا أكثر منها محاولة لقراءة ذلك التراث قراءة منهجية موضوعية ذات طابع علمي، بمعنى التجرد عن الرؤية الشخصانية للظاهرة المدروسة، ولعل هذه الحقيقة هي التي حالت دون عنايته بالجانب التاريخي وشروط العصر التي ساهمت في إنتاج ذلك التراث، فقد كانت دراسته محاكمة للتراث بمنطق عصر الباحث وأسسه المعرفية ومناهجه البحثية حيناً وتقصياً أيديولوجياً للظلال الأرسطية التي كان يعتقد أنها تكمن وراء الجوانب الإبداعية ذات الأهمية الفكرية العلمية في تراثنا النقدي عبر عصوره المختلفة، ومن هنا جاءت آراؤه وأحكامه النقدية استنطاقاً قسرياً للتراث وسوقاً لأفكاره الأساسية إلى المعبر الأرسطي دون الاستناد إلى الحقائق التاريخية أو الأدلة الكافية لإقامة مثل تلك الأحكام والاستنتاجات.

وتتجلى تلك المنهجية القائمة على تأجيل الأنا القارئة لتحل محلها أنا الأخر التي تتحدث عبر ما يعتقد الباحث أنه تطبيق موضوعي لمنهجية علمية تتوخى إنصاف التراث ووضعه في سياقه المعرفي والتاريخي الإنساني، وهكذا جاءت دراسته برمتها تسفيهاً لآراء نقادنا القدامى وتجريداً لها من قيمتها العلمية، إما بإرجاع عناصرها الإبداعية إلى تأثيرات أرسطو أو مقارنة جوانبها الأكثر أصالة وبُعداً عن الظلال الأرسطية بالمنجز النقدي الغربي الحديث ونظرياته ومناهجه المعاصرة، جاعلاً منها معايير فكرية وجمالية يحتكم إليها لتقرير صواب النظرية التراثية أو خطئها وصحة هذا الرأي أو وجهة النظر تلك أو انحرافها عن الصواب، غير أن ما يهمنا في هذه الدراسة هو تركيز الباحث د. مندور على تجسيم الظلال الأرسطية في أفكار ناقد عربي واحد لإيضاح منهجية

الباحث على سبيل المثال وبقدر ما تتسع له هذه الدراسة، تلك المنهجية التي تتجلى في تعامله مع ابن المعتز في كتابه "البديع" الذي يعد مصنفاً رائداً في النقد والبلاغة العربيين، فهو أول مصنف منهجي تناول البديع وأساليبه المختلفة التي تتبع جذورها في الشعر الجاهلي والأدب الإسلامي بركنيه القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف والأدب العربي حتى العصر العباسي، ليؤكد أن ظاهرة البديع ليست من مجتلبات ما سمي "مدرسة البديع" في الشعر العربي التي نسبت ريادتها إلى أبي نواس وبشار والبحتري وبلغت ذروتها على يد أبي تمام، ذلك "أن المحدثين – كما يقول ابن المعتز – لم يسبقوا المتقدمين إلى شيء من أبواب البديع"[٣]. وقد أشار ابن المعتز في كتابه المذكور إلى انه لم يسبق إلى دراسة البديع، وهذا له دلالة واضحة على عدم سبقه إلى دراسة البديع إنما كان في حدود تراثنا العربي، وهذه هي الحقيقة، إلا أن مندور حاول التشكيك في أصالة هذا المصنف انسياقاً وراء "الظن" والاستدلال المنطقي والافتراضي الذي يفتقر إلى الوقائع الموضوعية محتجاً بتزامن ترجمة إسحاق بن حنين (٢٩٨ هـ) كتاب "الخطابة" لأرسطو مع تأليف ابن المعتز كتابه المعروف عام (٢٦٢ هـ)، وهذا يعني أن العرب – كما يزعم مندور – قد عرفوا ذلك الكتاب "وليس بغريب أن يكونوا قد أحاطوا بموضوعه قبل ترجمة حنين"[٤]. ولسنا ندري ما هو معيار الغريب والمألوف أو الإمكان والمحال في مثل هذا الميدان من البحث، ويواصل مندور – بحثه عن الحشرة الصغيرة – في ثنايا تفكير ابن المعتز متجاهلاً إمتياح ابن المعتز جذور البديع اللغوية من تراث العرب السابقين أمثال الخليل بن أحمد الفراهيدي، الذي أشار إلى مفهوم الطباق في قوله "طابقت بين الشيئين إذا جمعتهما على حذو واحد"[٥]، وكذلك إيراد ابن المعتز قول أبي سعيد عن الطباق (فالقائل إلى صاحبه: "أتيناك لتسلك بنا سبيل التوسع فأدخلتنا في ضيق الضمان" وقد طابق بين السعة والضيق في هذا المجال ...)[٦]. ويستنتج مندور أنه "من الواضح أن هذا مثل عربي لنفس المبدأ الذي حلله أرسطو بحيث يلوح لنا أن ابن المعتز على الأرجح كان يعرف تحليل أرسطو لهذا الوجه من البديع وأن لفظة طباق ما هي إلا ترجمة للفظة اليونانية ..."[٧].

إن ما يلاحظ على النص السابق أن الباحث لم يكن يستند في بحثه إلى حقائق تاريخية أو أدلة موضوعية وإنما كان يعتمد منطق الافتراض والاحتمال والترجيح، وهو منهج عديم الجدوى في التعامل مع التراث لأن أي نتيجة أو حكم يتمخض عنه ذلك المنهج قابل للعكس أو القلب، وهذه أول مظاهر فساده وتهافته. وعلى الرغم من محاولة مندور – في موضوع أخر – انصاف ابن المعتز والاعتراف بقيمة جهده النقدي بقوله: "أنه لم يأخذ عن أرسطو الا مجرد التوجيه العام والفطنة إلى طريق تحليل هذه الظواهر التي طبقها على اللغة العربية باحثاً عن الأمثلة في القرآن والحديث وشعر المتقدمين والمتأخرين ......"[٨]. فان ذلك لم يقلل من قتامة الصورة التي رسمها مندور لأن ابن

المعتز لم يبدِ إلا ناقلاً ساذجاً يفتقر حتى إلى الفطنة التي هي ان وجدت عنده فهي مستفادة من أرسطو !!.

إن نواميس الأشياء وقوانينها إذا كانت تسري فإنها ينبغي أن تسري على الأشياء والظواهر جميعها، فإذا كان الإنتاج العقلي العربي التراثي، لابد له من أصل خارجي يستمد منه معرفته وإبداعه فلماذا لا يشمل ذلك الترجيح أرسطو نفسه ؟ أو العقل اليوناني ؟ وإذا كان ممكناً أمام أرسطو أن يدرس نتاج أدباء اليونان وشعرائها ويضع فيه المصنفات فلماذا يمتنع ذلك على العرب في تعاملهم مع إنتاجهم الأدبي على سبيل الترجيح والظن وانعدام الغرابة ؟

إن التسليم السابق بعدم أهلية العقل العربي للتأسيس والإبداع الذي كان يهيمن على تفكير محمد مندور هو الذي جعله يتجاهل مسعى ابن المعتز الوصفي الذي كان يقوم على جمع أساليب مختلفة ومتباينة بلاغياً تحت تسمية البديع الذي لم يكن يتبلور في ذهن ابن المعتز كمصطلح بلاغي نوعي، وإنما قدم ابن المعتز بذلك المفهوم جمالية الأسلوب فقط بمعنى أن كل عبارة ذات تأثير نفسي معين في المتلقي تحفّز الإحساس بالجمال اللغوي يمكن تسميتها بديعاً، ولذا فقد أدخل ضمن هذا المصطلح أنماطاً متباينة من الناحية التركيبية كالاستعارة والتشبيه والطباق وغيرها، وقد قسم كتابه إلى أبواب خمسة أساسية كان يستهلها بعبارة ومن "بديع الكلام" كما ضمن كتابه المذكور فضلاً عما سبق من الأبواب إحدى عشرة حالة من "محاسن الكلام والشعر"(٩). وهي في مجموعها ظواهر أسلوبية ذات أثر جمالي واضح عالجتها كتب البلاغة العربية المعروفة بعلوم البيان والمعاني والبديع، ولذا يمكننا القول أن منهجية ابن المعتز في كتابه المذكور في تعامله مع أساليب البيان العربي لا توحي بأي أثر لأرسطو لأنها لم تخضع إلا إلى ذائقة جمالية فطرية لأساليب البيان العربي ولم يبد عليها أي جهد عقلي فلسفي أو منطقي، يستلزم نضوجاً عقلياً راقياً كما توهّم محمد مندور، إلا أن من يشعر بالظمأ يعتقد أن الحياة قد أصيبت بالجفاف.

٣- استراتيجية التخمين ومصادرة العقل التراثي:

يلتقي مصطفى الجوزو في منهجه في النظر إلى التراث وملازمة شبح أرسطو إياه ابان رحلته لاستكشاف ملامح النظرية الشعرية العربية بمنهجية محمد مندور ولذا فان نتائج دراسته المذكورة جاءت مطابقة لسابقه إزاء التراث العربي النقدي. وربما تجاوز مصطفى الجوزو إلى حدود أبعد من ذلك ليتناول آليات التفكير العربي التراثي واصفاً إياه بالقصور والعجز عن إدراك المفاهيم الأولية والحقائق الكلية التي لا تغيب عن ذهن الإنسان العادي البسيط، متسلحاً بحجج "الظن" وأدلة "التخمين" ذلك أن الجوزو يصادر

قدرة الجاحظ – على سبيل المثال – على الملاحظة والتأويل حتى في الظواهر اليومية البسيطة التي لا تستلزم عقلية تحليلية معقدة، كظاهرة قدرة الإنسان على تقليد أو محاكاة ما حوله من أصوات البشر أو الحيوان، ليفسر مذهب الجاحظ في تفسير تلك القدرة بتميز الإنسان عن غيره من الكائنات بالعقل والمنطق والاستطاعة، على أساس أخذه إياه عن أرسطو ويستشهد قول الجاحظ: "ولذلك زعمت الأوائل أن الإنسان إنما قيل له العالم الصغير سليل العالم الكبير لأنه يصور بيديه كل صورة ويحكي بفمه كل حكاية ...... وإنما تهيأ وأمكن الحاكية لجميع مخارج الأمم لما أعطى الله الإنسان من الاستطاعة والتمكين وحين فضّله على جميع الحيوان بالمنطق والعقل والاستطاعة .." فيعلق الدكتور الجوزو على ذلك بقوله: "يذكرنا هذا القول رأي أرسطو في أن المحاكاة فطرة وأنها طريق العلم ومصدر اللذة مما يسمح لنا بالظن أن المقصود بالأوائل في كلام الجاحظ فلاسفة اليونان. وإذا كان هذا مجرد احتمال فإنه غير مستبعد لأن الكندي (ت ٢٥٢ هـ) الذي كان معاصراً للجاحظ قد اختصر كتاب الشعر لأرسطو، ويغلب على الظن أخذه من ترجمة سريالية قديمة، ونكاد نوقن بأن شرهاً علمياً معمّراً مثل الجاحظ لابد أن يكون قد اطلع على هذا المختصر وتأثر به ..."(١٠).

الملاحظة الأولى على نص الجوزو أنه تجاهل السياق الذي اقتطع منه نص الجاحظ السابق. إذ أن الجاحظ كان يتحدث عن ابن دبوبة وهو رجل يمتلك قدرة فائقة على تقليد أصوات الحيوان، فكما يروي الجاحظ أن هذا الرجل إذا صاح مشبها صوت الحمار فلا يبقى حمار واحد إلا وصاح بعده، ثم يتحدث الجاحظ عن قدرة ذلك الرجل في تقليد اللهجات العربية وغيرها ولم يكن هدف الجاحظ في الحديث عن قدرة ذلك الرجل في تقليد اللهجات العربية وغيرها سوى الفكاهة وإيراد النادرة بعد النادرة والطرفة بعد الطرفة وهي مظاهر عرف بها الجاحظ وأسلوبه الفكه أثناء حديثه عن الأمور والقضايا الجادة(١١)، فقدرة الإنسان على تقليد الأصوات والحركات معروفة للجميع وفي كل العصور ولا يحتاج الإقرار بها إطلاعاً على كتب الفلسفة أو تأثراً بآراء الفلاسفة وأما تفضيل الله الإنسان على سواه من الكائنات فهي فكرة قرآنية معروفة، وهي أقرب للجاحظ من فلاسفة اليونان، وإذا كان الأمر مجرد احتمال فلماذا لم يردّ الجوزو اعتقاد الجاحظ بفكرة تفضيل الإنسان على غيره إلى القرآن بدلاً من أرسطو ؟ أم أن الجوزو لم يطّلعْ على تلك الآية الكريمة !.

أما الملاحظة الثانية فهي أن الجوزو إذا كان قد ذكّره نص الجاحظ السابق رأي أرسطو فربما كان ذلك الترابط الدلالي لا وجود له إلا في ذهنه هو لأنه كان معنياً بأرسطو في غمرة دراسته النظرية الشعرية العربية وبحثه الدؤوب عن جذور تلك النظرية، على أن ذلك لا يجزم بإطلاع الجاحظ على رأي أرسطو، وحتى لو اطلع عليه فليس ذلك دليلاً على تأثره به لأن أرسطو كان يتحدث عن شيء والجاحظ يتحدث عن شيء آخر، ذلك أن أرسطو كان يتحدث عن ظاهرة الفن ويحاول تفسيرها على أساس

فكرة المحاكاة التي عارض بها فكرة أستاذه أفلاطون عنها، من أن المحاكاة ليست نقلاً للواقع كما هو وإنما يعمل الفنان على أن يحاكي ما يمكن أن يكون وما ينبغي أن يكون وهو ما عرف في فلسفة أرسطو في الفن بمبدأ "الضرورة والاحتمال" فإذا كان الأمر كذلك فأين محاكاة ابن دبوبة لأصوات الحيوانات ولغات الأمم الأخرى من محاكاة الفنان للواقع من الوجهة الفلسفية ؟ ان الجاحظ لم يُرد أن يقدم نظرية في تفسير ظاهرة الفن وإنما أراد إبراز قدرة الإنسان على تقليد ومحاكاة الأصوات التي يسمعها فهو يحاكيها طلباً للفكاهة وإضحاك الآخرين ليس إلا. فالأمر لا يستدعي الرجوع إلى الكندي أو إلى كتاب "فن الشعر" لأرسطو ولا التأكد من أن ذلك الكتاب قد ترجم أو لم يترجم، لأنّ الفكرة أبسط من ذلك بكثير، واننا أيضاً – على طريقة الجوزو في البحث الحضاري – نكاد نوقن أو نوقن حقاً بأن الجاحظ لم يتذكر أرسطو ولا فلسفته حين أورد ذلك النص، لأنّ قدرة الإنسان على تقليد أصوات الحيوانات ظاهرة معروفة وشائعة، ويزداد إعجابنا بالمحاكي كلما اقترب من حقيقة الصوت المحاكى، ولعل هذا هو الذي دفع بالجاحظ إلى إيراد عبارة قدرة الإنسان وتميزه عن غيره بالعقل والاستطاعة.

إن عبارة الجوزو السابقة لا تنطوي إلا على احتمالات واستنتاجات افتراضية عائمة في فراغ، أي أنها لم تقم على دليل أو برهان تاريخي بل هي قائمة على "التخمين والظن" منها "مما يسمح لنا بالظن"، "وإذا كان هذا مجرد احتمال "فإنه غير مستبعد" و "يغلب الظن أخذه" و "نكاد نوقن بأن ..." انه تسلسل أو تراتب من الظنون والاحتمالات يبدأ من افتراض مقولة يترتب عليها إقامة مقولة أخرى وهكذا حتى يصل الظن غايته القصوى في تجريد المفكر أو المؤلف من أي جهد يعتد به لأن جهده لا يتعدى الانعكاس المرآوي.

إن العقول الإنسانية تلتقي مع بعضها في كل عصر ومكان عند بعض المبادئ والمقولات العقلية الكلية، وإلا فما الذي يجعل الآراء والأفكار التي مضى عليها آلاف السنين تعيش بيننا حتى الآن وتتمتع بقيمتها على الصعيد الإنساني ؟ اننا لو حاولنا أن نأخذ منهجية هؤلاء النقاد العرب القائمة على الاحتمال والظن فاننا نلاحظ تماثلاً واضحاً إذا لم نقل تطابقاً بين مقولات أعلامنا التراثيين وأعلام الفكر الغربي الحديث والمعاصر من ذلك مثلاً تطابق مقولة الفيلسوف الألماني كانت "Kantt" ومقولة عبد القاهر الجرجاني في أن المعرفة الإنسانية تأتي من مصدرين هما أولاً عن طريق الحواس والطباع ثم من جهة النظر والروية "ومعلوم أن العلم الأول أتى النفس أولاً عن طريق الحواس والطباع ثم من جهة النظر والروية فهو إذن أمس بها رحماً وأقوى لديها ذمماً وأقدم لها صحبة وآكد عندها حرمة وإذا نقلتها في الشيء بمثله عن المدرك بالعقل المحض وبالفكرة في القلب إلى ما يدرك بالحواس أو يعلم على حدّ الضرورة، فأنت كمن يتوسل اليها للغريب بالحميم وللجديد الصحبة بالحبيب القديم"[١٢].

إن مقولة عبد القاهر الجرجاني السابقة تمثل مرجعية تاريخية لمقولة كانت في تقسيم المعرفة الإنسانية إلى مرتبتين الأولى وهي الأفكار أو المبادئ الأولية الترنسندنتالية (القبلية) التي يستنبطها العقل استنباطاً ذاتياً محضاً دون الحاجة إلى التجربة ولذا سماها (قبلية) أي سابقة على التجربة الحسية، وهي مطابقة تماماً لما يسميه الجرجاني "يعلم بالطبع وعلى حد الضرورة" والمقولات المركبة، وهي المعارف الحسية التي يتصدى لها الفهم ويبنيها على أساس المعارف السابقة وهي تطابق مقولة الجرجاني في المعرفة التي تأتي عن طريق الحواس والطباع، فما ينتج عن طريق التقسيم للمعرفة، أن هناك معرفة أو حقائق تدرك بالحواس وأخرى تدرك بـ"العقل المحض" بتعبير الجرجاني وهي نفسها المقولات التي بنى كانت فلسفته برمتها عليها، فهناك "العقل العملي" وثمة "العقل المجرد أو المحض" لينتهي إلى توكيد بنية فلسفية قوامها أن الاتجاه الفلسفي التجريبي الخالص عاجز عن إدراك المعرفة الحقة وكذلك الاتجاه الدوغماتي العقلي المحض وإنما على المعرفة الحقة أن تستند إلى الاتجاهين معاً.

فإذا كان الأمر كذلك فلم لا يقال ان كانْتْ على سبيل الاحتمال والتخمين والظن قد أطلع بشكل أو بآخر على آراء الجرجاني في كتابيه المعروفين على سبيل الترجيح؟ ويمكننا الاسترسال في استراتيجية الظن والتخمين كما يفعل نقادنا فنقيم تناصاً بين مقولة الجرجاني "معنى المعنى" في معرض حديثه عن الحقيقة والمجاز في كتابه (دلائل الأعجاز) وكتاب رتشاردز و أوجدن "معنى المعنى" The meaning of meaning وربما بين شلوفسكي الشكلاني الروسي في فكرة "الغرابة" كأساس للشعرية وفكرة الجرجاني أيضاً في أن جمالية النص وشعريته تكمن في إثارة العجب والاستغراب وجماليات الاستعارات والتشبيهات البعيدة التي تثير الغرابة والعجب "وهكذا إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كانت إلى النفوس أعجب"[١٣] وكذلك قوله إن الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه – في التشبيه أو الاستعارة – كانت النفوس به أكثر صبابة وكان جديراً منها بالشغف "سواء في إثارة التعجب وإخراجك إلى روعة المستغرب"[١٤]، وكذلك مقولة حازم القرطاجني في الفكرة نفسها وهي أن جودة الشعر تكمن في قدرته على إثارة الشعور بالغرابة[١٥]، وكذلك يمكن أن نجد تناصاً بين مقولة كوليردج في أن المجاز هو جوهر الشعر وإليه يُعزى اجتماع الأضداد في العبارة الواحدة ومقولة الجرجاني في فضل التشبيه البعيد الذي "يريك التئام عين الأضداد فيأتيك بالحياة والموت مجموعين والماء والنار مجتمعين"[١٦].

إن التناص واضح وقوي بين تلك المقولات النقدية العربية التراثية ومقولات النقد الغربي المعاصر، بمعنى أن القضية إذاً ليست مجرد انعدام الغرابة والاحتمال والظن وإنما هي حقيقة واقعة فكيف يمكن لنقادنا المعاصرون أن يفسروا هذا التناص أو التطابق في الآراء؟ أما نحن فلا نرى بداً من أن يترك الحكم في هذه الظاهرة للبحث والتقصي التاريخي لذوي الاختصاص لكي نعرف هل أن كتابي عبد القاهر الجرجاني قد ترجما

إلى اللغات الحية، وهل كان في إمكان كوليردج وكانْتْ أن يطلّعا على تلك المؤلفات العربية النقدية ؟ وكذلك بالنسبة لكتاب حازم القرطاجني فإذا ما وجدنا ما يقطع بأن تلك المؤلفات كانت متاحة للنقاد الغربيين والفلاسفة وغيرهم فإن القول بمبدأ التأثير محتمل أما إذا لم يثبت ذلك فإن الظاهرة برمتها لا تعدو كونها مجرد اتفاق أو توارد خواطر في قضايا إنسانية كلية، لأنها مستندة في أساسها إلى بنية سيكولوجية عامة.

٤ – الدوغماتية واضطراب الحقائق:

أما الدكتور أحمد كمال زكي فإنه فضلاً عن اتفاقه مع محمد مندور في هيمنة الشبح الأرسطي على آراء ابن المعتز واكتفائه بالإشارة البعيدة إلى فكرة اتفاقه مع مندور – على الرغم من اعتماد الأخير على الافتراض والتخمين – فإنه يعمد إلى مصادرة الجهد النقدي العربي بأربعة أو خمسة قرون بأربعة أسطر، واصفاً إياه بالسذاجة المبالغ فيها إلى درجة أنه لا يدري أيستحق ذلك التراث عناء الدراسة والبحث أم لا، بل أنه لا يستأهل أن يقطع الباحث استعراضه مسيرة النقد الأوربي للحديث عن نقد أقتنع الباحث بأنه ساذج لا يستحق الدراسة، يقول الدكتور كمال زكي: "لست أدري أيحق لنا أن نقطع مسيرة النقد الأوربي للتحدث عن نقد قررنا من قبل أنه ساذج ربما يكون لنا هذا الحق وذلك بأن وصف النقد العربي بالسذاجة إنما كان يغطي مساحة زمنية وصفت بالجاهلية والإسلامية الأولى ..."(١٧).

إن النقد العربي خلال الحقبتين المذكورتين إنما هو نقد ساذج لا قيمة له أما النقد في المراحل الأولى اللاحقة، "فقد ترعرع هذا النقد ولعب النقد الإغريقي فيه دوراً كبيراً ولا سيما أيام العباسيين حين اتسعت حركة التعريب في العالم الإسلامي، ومع ذلك لم يخضع – في جملته – لأي تعريف سهل أو واضح المعالم ..."(١٨). إن ما يقرره الدكتور كمال زكي في نصه السابق أن النقد العربي هو نقد ساذج في نشأته، أما تطوره فهو مرتبط بتأثير النقد الإغريقي الذي ترعرع في ظله نقدنا القديم، مع ذلك فإنه لم يتبلور ولم يتأسس على منهجية واضحة ولم يتمخض عن نظرية متماسكة، وعلى الرغم من أنه يشير إلى أن المنجز النقدي العربي الذي له قيمة ما إنما هو متأثر إلى حد كبير بأرسطو فإنه يعود في موضع آخر ليقرر أن حازم القرطاجني – الذي يعده أكثر نجاحاً من غيره – لم ينتفع بشعرية أرسطو ولم يستفد من طريقة ابن رشد الذي مارس قبله طريقة جديدة في تقديم الشعرية المذكورة "بل كذلك لم ينتفع بتلخيص ابن سينا للكتاب برغم استشهاده به، وذلك لأن كُلاً منهما قد قصرا كما قصّر الفارابي قبلهما في فهم بويطيقا أرسطو ......"(١٩).

إن ثمة تناقضاً حاداً في آراء الباحث حول القضية عينها، ويبدو أن الباحث لم يشعر بذلك التناقض الحاد لأنه لم يكن معنياً إلا بإسقاط مواقفه اللاواعية إزاء تراثنا النقدي التي حالت دون الدراسة الموضوعية لذلك التراث وبيان عناصره الأصيلة ومكوناته الأخرى المتأتية من تأثيرات أرسطو وغيره من نقاد الغرب أو التراث الإغريقي بصورة عامة، ولبيان أوجه التناقض لابد من الوقوف عند أهم الآراء والأحكام والنتائج التي يتوخى تكريسها الباحث.

أما الملاحظة الأولى فهي تأثر النقد العربي وترعرعه في ظل النقد الأرسطي ثم العودة إلى القول بأن العرب وبخاصة فلاسفتهم قصروا في فهم شعرية أرسطو ! فإذا كان الفلاسفة المسلمون لم يفهموا أرسطو فمن أين يأتي تأثيره إذن ؟ وكيف يمكن للعرب الذين لم يفهموا أرسطو أن يتأثروا به وتترعرع آراؤهم في ظله ؟ إن تقصير العرب في فهم أرسطو هو نفي لتأثيره ومن ثم إقرار بأصالة النقد العربي .

والملاحظة الثانية أن أرسطو في كتابه "فن الشعر" كان يتحدث عن الشعر الموضوعي بنوعيه الملحمي والدرامي وهما نوعان شعريان لم يعرفهما الأدب العربي، الذي لم يكن شعره إلا غنائياً أو ذاتياً بالمفهوم الحديث ولم يتعرض أرسطو إلى الشعر الغنائي وخصائصه وسماته.

أما الملاحظة الأخرى فهي تتعلق بما يسميه الباحث النقد الساذج وهنا يبدو جهل الباحث أو تجاهله للبعد التاريخي في نشأة النقد، فهو يتحدث عن النقد العربي في الجاهلية والعصر الإسلامي الأول مقارناً بعصر أرسطو وهو عصر ازدهار الحضارة اليونانية متجاهلاً عصور السذاجة التي مرت بها حضارة الإغريق تلك العصور المفعمة بالبدائية والأساطير والخرافات، وكأن حضارة اليونان بدأت بأرسطو وانتهت به، ولو أراد الباحث إنصاف الحقيقة لقارن مراحل النقد العربي بما يقابله تاريخياً في النقد الإغريقي، ولو وضع الباحث النقدين العربي والغربي في سياقهما التاريخي الصحيح لما أسرف في إطلاق الأحكام المتسرعة ولما وقع في شرك التعميم المفرط، أما ما يتوهمه الباحث من خلو النقد العربي القديم من التنظير النقدي والتأسيس المنهجي فإنه نتاج لافتقاره إلى النظرة المتعمقة ذات الطابع الشمولي لواقع نقدنا التراثي، ولو تنبه الباحث إلى نظرية عمود الشعر التي صاغها المرزوقي لكفاه تنظيراً ومنحي تأسيسياً ذا سمة منهجية بالغة الوضوح، ولوجد روح الأصالة واضحة جلية ونزوعاً عقلياً عربياً إلى استغراق الظاهرة الشعرية وتقعيدها انسجاماً مع مبادئ العقل وذوقه الجمالي بخصوصيته العربية المتميزة – ولوجد من ناحية أخرى – أن النقد الغربي لم يبلور نظرية شعرية واضحة المعالم ولم يحدّد مفاهيمه النقدية إلا في حدود القرن التاسع عشر الميلادي وما بعده، أما إذا وضعنا تاريخنا النقدي حتى القرن السادس الهجري وهو عصر حازم القرطاجني مقابل تاريخ النقد الغربي فإننا نكون إزاء القرن الثاني عشر الميلادي وهو قرن عُرفتْ فيه أوروبا والغرب عامة بالغياب في ظلام العصور

الوسطى، حيث كانت أوروبا بعيدة كل البعد عن نور العلم وضياء العقل حتى عصر النهضة أو عصر التنوير الذي بدأت فيه أوروبا بالإستيقاض من جديد نافضة عن كاهلها ظلام العصور الوسطى الثقيل.

٥- النقد العربي وقتامة الظل الإرسطي:

يتفق الدكتور محمد غنيمي هلال مع من سبقه من النقاد العرب في اضطراب الرؤية المنهجية لتراثنا النقدي، مما يوحي بغياب الموقف الفكري الرصين وضبابية المعايير النقدية التي يستند إليها في إصدار الأحكام والمواقف، على الرغم من سعة ثقافة الباحث وطول باعه في الثقافة الأدبية إلا أن ذلك الموقف لا يبدو غريباً لأن الباحث لم يكن إلا ناقلاً فذاً للثقافة الغربية وفكرها النقدي، وهذا يعني أن الأداة المعرفية متوفرة على نحو كاف لدى الباحث لكنه يعوزه المنهج المنظم الذي يتيح له إمكانية تجميع الحقائق والملاحظات ليؤسّس عليها موقفاً نقدياً ذا طابع شمولي يستوعب الموقف النقدي العربي التراثي على نحو موضوعي ويحدد رؤيته الواضحة الثابتة بشأنه، إلا أن حقيقة الأمر مغايرة تماماً لتلك الفكرة، فقد بدأ محمد غنيمي هلال ضبابي الرؤية متناقض الأحكام والنتائج بشأن قضية الأصالة والتأثر بأرسطو في المجال النقدي ففي معرض حديثه عن آراء أرسطو في الشعر عامة، يشير غنيمي هلال إلى أن العرب لم يستفيدوا من كتاب "فن لشعر" لأرسطو حيث يقول: "لم يكن لكتاب فن الشعر أثر كبير في الأدب العربي ونقده لأن العرب لم يفهموه ذلك أن أرسطو كتب ذلك الكتاب يعالج فيه الشعر الموضوعي شعر المسرحيات والملاحم، وهو ما لم يعرفه الشعر العربي القديم"[٢٠]. إلا أن العرب قد تأثروا "تأثراً بليغاً بكتاب الخطابة لأرسطو وبخاصة القسم الخاص بالأسلوب فيه"[٢١]، ويستند هلال من ناحية أخرى إلى إستراتيجية الظن لإثبات تأثر العرب بكتب السفسطائيين التي تناولت الموضوع نفسه "مما ليس لدينا الآن وسائل لتحقيقه" [٢٢] وهكذا يعمد الباحث إلى قلب المبدأ القضائي القائل "بأن المتهم بريء حتى تثبت إدانته، يقول غنيمي هلال إن المتهم مدان حتى تثبت براءته، بمعنى أنه يبحث عن دليل للإدانة وليس للبراءة. وفي ضوء المنطلق نفسه يعود الباحث ليؤكد تأثر العرب بأرسطو بعد أن نفاه في النص السابق فيقول "على أن أهم الاتجاهات التي وضحت في النقد في العصر العباسي قد ظهر فيها أثر النقد اليوناني قليلاً أو كثيراً في حدود ما استطاع العرب فهمه"[٢٣]. وما يفهم من هذا النص أن العقل العربي لم يؤسس نقداً مهماً ذا قيمة، وأن ما ظهر من نقد يعتد به فإنه متأثر بأرسطو قليلاً أو كثيراً على حسب ما فهم العرب من كتاب أرسطو.

إن كل الأحكام والنتائج التي يقررها غنيمي هلال مفعمة بالتناقض والتأرجح بين الحكم وضده، فإذا كان العرب لم يستفيدوا من أرسطو لأنّ أرسطو كان يتحدث عن شعر لم يعرفه العرب وهذا صحيح لأنّ أرسطو لم يتحدث عن الشعر الغنائي ولم ينظر له فمن أين أتى النقد العربي عبر قرونه الخمسة الحافلة بالمصنفات النقدية والجهود التأليفية المنهجية ؟ هذا عن "فن الشعر" لأرسطو أما كتابه "الخطابة" فإنه تحدث عن الأسلوب وجل حديثه كان منصباً على الخطابة والبلاغة فما وجه الإفادة منه في مجال الشعر الغنائي / الذاتي ؟.

إن مزاعم الدكتور غنيمي هلال لم تكن تقصّياً موضوعياً جاداً للتراث العربي النقدي، وإنما هي أحكام ذات طابع تعميمي أميل إلى التبسيط منها إلى الدراسة المنهجية التي يفترض فيها الجديّة والرويّة والأناة التي تتناسب مع حجم الجهد العقلي المتصل على مدى خمسة أو ستة قرون وضعت فيها المصنفات النقدية وعولجت فيها القضايا النقدية المعقدة التي مازال النقد المعاصر يختصم جراها ويحتدم، فقد عومل النقد العربي التراثي في ضوء دراسة هؤلاء النقاد على أنه مجرد تحديد لمفهوم الشعر وخصائصه النوعية، متجاهلين إشكاليات النقد الفكرية واتجاهاته الفلسفية ومناهجه النظرية والتطبيقية التي تعامل معها العقل العربي التراثي بكل ما عرف به من عمق وأصالة فلم يكن الواقع العربي حينذاك منطقة للضغط الجوي الواطئ المعرّض دائماً لرياح الثقافات الأجنبية التي تهب عليه من كل حدب وصوب وإنما كان واقعاً ثرياً غنياً بحضارته وثقافته وخصائصه العقلية والروحية، الأمر الذي يؤكد ازدهاره الحضاري – حينما كانت أوروبا تغط في ظلامها الحضاري العميق– الذي أهّلهُ لأنْ يصبح بؤرة إشعاع حضاري وإنساني.

لكننا إذا حاولنا سبر أغوار منهجية نقادنا المعاصرين إزاء تراثنا الحضاري والنقدي خاصة، فإننا لا نجد في تلك المنهجية ما يوحي بموضوعية البحث التاريخي وعلميته بقدر ما يعبر عن منهجية ذاتية، ذات طبيعة إسقاطية، تكشف حقيقة الذات الباحثة ورؤيتها لذاتها والعالم لا حقيقة التراث وواقعه الموضوعي وعلى نحو ما تكون الشجرة تكون الثمرة أيضاً.

المصادر و الهوامش

١) من نماذج هذا الاتجاه د. عبد المنعم تليمة في كتابه (مقدمة في نظرية الأدب) ومحمد بنيس في كتابه (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب – مقاربة بنيوية تكوينية) وكمال أبو ديب في كتابه (جدلية الخفاء والتجلي) وعبدالله الغذامي في كتابيه (الخطيئة والتكفير) و (تشريح النص) وأغلب النقاد الحداثيين.
٢) راجع كتابه (في الميزان الجديد – نهضة مصر – القاهرة – ١٩٧٧ ص٦٣)
٣) ابن المعتز – البديع – تحقيق كراتشكوفسكي – ص٣.
٤) النقد المنهجي عند العرب – دار الطليعة – بيروت – ١٩٨١ ص ٦١-٦٢
٥) البديع – ص٣٦.
٦) المصدر السابق – ص٣٦
٧) النقد المنهجي – مصدر سابق – ص٦٣.
٨) المصدر السابق – ص٦٥
٩) البديع – ص٦٠-٧٥.
١٠) مصطفى الجوزو – نظريات الشعر عند العرب – دار الطليعة – بيروت ١٩٨١ ص٩٢
١١) الجاحظ – البيان والتبيين – تحقيق عبد السلام هارون – مكتبة الجاحظ – مصر ١٩٧٥ ص٦٩-٧٠
١٢) عبد القاهر الجرجاني – أسرار البلاغة – تحقيق محمد رشيد رضا – دار المعرفة – بيروت – ١٩٧٨ ص١٠٢-١٠٣.
١٣) المصدر السابق – ١٠٩
١٤) المصدر السابق – ١١٠
١٥) حازم القرطاجني – منهاج البلغاء وسراج الأدباء – تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة – دار الغرب الإسلامي-بيروت ١٩٨٦ ص٩٠.
١٦) أسرار البلاغة – مصدر سابق – ص١١١
١٧) أحمد كمال زكي – النقد الأدبي الحديث – أصوله وأتجاهاته – دار النهضة العربية – ط٢. ص٣٧
١٨) المصدر السابق – ص٣٧
١٩) المصدر السابق – ص٥١
٢٠) محمد غنيمي هلال – النقد الأدبي الحديث – دار العودة – بيروت – ١٩٨٧ ص١٥٤
٢١) و ٢٢) المصدر السابق – ص١٥٤
٢٣) المصدر السابق ص١٥٩-١٦٠

شعريةُ التّراث في الفكرِ الحداثيّ العربيّ

رؤية أدونيس للشعرية العربية

١- الشعرية العربية / الشفوية / الإرتجال

يسعى أدونيس إلى تأسيس نظري للشعرية العربية ابتداءً من العصر الجاهلي حتى الآن[١]. غير أنه يقترف الانحراف المنهجي نفسه الذي يقترفه النقاد والدارسون العرب المعاصرون في تعاملهم مع التراث وبخاصة أولئك الحداثيون الذين ينبغي – في ضوء فكر الحداثة الغربية – أن يتعاملوا مع التراث بوصفه نصاً بغض النظر عن قصديات أعلامه ونواياهم الباطنة. وإلاّ أصبحت القراءة المعاصرة للتراث إسقاطاً لقصديات القارئ ونواياه، وفضلاً عن ذلك فإن أغلب تلك القراءات تتنكر لتاريخية التراث ومعطياته المؤسسة (بكسر السين) لبنيته الفكرية والجمالية، ولعل هذا الانطباع السلبي والرؤية المنهجية المنحرفة، هي التي تفسر انحراف النتائج التي يتم التوصل إليها بشأن الشعرية العربية وفكرها النقدي، كما هو واقع في قراءة أودنيس التي نحن بصددها. ويتجلى ذلك ابتداءً من تصوره للشعرية الجاهلية التي يصفها بالشفوية وهي مصطلح يندرج في إطاره مفهومه العام وتصوره الكلي للشعرية الجاهلية. ويمكن تحديد خصائص تلك الشعرية بالنقاط الآتية:-

١- إن الشعرية الجاهلية شعرية شفوية بمعنى العفوية والبداهة والطبع وهو ضد التأمل والتعمق الفكري.

٢- إنها شعرية غنائية / إنشادية يمثل الإنشاد جوهر بنيتها، وهذا يستدعي الوضوح الذي يتوخى التواصل، وبذلك يصبح الشعر حواراً أو نداءً يستوجب استجابة الآخر، لكنها استجابة إطرابية.

٣- إن الشعر قد ارتبط بالوزن ارتباطاً بنائياً ميزه عن غيره من فنون القول.

وقد ظلت الشعرية محتفظة بجوهرها الشفوي الجاهلي في العصر الإسلامي حتى العصر العباسي وبذلك "تجيء بنية القصيدة متطابقة مع حركة التواصل وفعاليته وغايته"[٢]

في ضوء ذلك نستنتج أن الشعرية العربية الجاهلية من وجهة نظر أدونيس تتجلى في العفوية والارتجال والطبع وأن غايتها التواصل كما أن بنيتها الوزن تلك البنية التي حددها الخليل بن أحمد الفراهيدي. وعلى الرغم من أن عمل الخليل كان وصفياً – كما يقول أدونيس – فإن اللاحقين قد قرأوا "ما فعله الخليل قراءة قومية أيديولوجية فرفعوا

عمل الخليل الوصفي إلى مرتبة القاعدة المعيارية وذلك بتأثير الصراع الثقافي القومي بين العرب وغيرهم"(٣).

إننا سوف نعالج مقولات أدونيس بشأن الشعرية العربية في إطار كل محاضرة من المحاضرات الثلاث التي تتضمن آراءه تلك. وتلك هي الخطوط العامة لآرائه في المحاضرة الأولى (الشعرية والشفوية الجاهلية).

إن استقراءً لمنهجية أدونيس في قراءته الشعرية العربية يكشف عن أن تلك المنهجية لم تكن وصفية / موضوعية بمعنى قراءة التراث بعيداً عن مؤثرات عصر الدارس ومواقفه الفكرية والجمالية. وإلا خلق هوة سحيقة تفصله عن ذلك التراث ولاضطره الاختلاف بين القارئ والنص المقروء إلى ازدراء التراث والتقليل من شأنه. وهذا ما لمح إليه أدونيس في محاضرته الأولى. لأن قراءته للتراث ولميول أعلامه التحليلية على أنها تمركز في حيز الثقافة القومية والانكفاء على الذات في إطار الصراع القومي ليست استنتاجاً موضوعياً وإنما هي قراءة إسقاطية. ذلك أنه من المستبعد أن يكون الخليل في تقعيده النظام العروضي للشعر العربي مدفوعاً بتلك الدوافع، كما يندفع المثقف أو الناقد المعاصر في تعامله الابستمولوجي بدوافع آيديولوجية. فتميز الشعر العربي عن غيره من حيث بنيته العروضية ظاهرة موضوعية شأنه في ذلك شأن الشعر لدى الأمم الأخرى وهذا ما يعرفه أدونيس كما يعرفه غيره. وهو ما لاحظه الفلاسفة المسلمون الفارابي وابن سينا وابن رشد الذين شرحوا كتاب أرسطو (فن الشعر) ونبهوا إلى تميز الشعر العربي وغيريته من حيث تلك البنية. ولا يختلف ما فعله الفراهيدي – إزاء الشعر العربي – عما فعله أرسطو إزاء الملحمة والدراما اليونانية حين قعد بناءها الفني والفكري واللغوي. فما نريد قوله أن الدافع العلمي هو الذي يكمن وراء عمل الخليل وهو نفسه الذي دفع بعلماء اللغة العرب الذين حاولوا تقعيد اللغة العربية. وهي جهود تظهر متزامنة مع تطور عقل الأمة ونضوجه إذ يسعى إلى استيعاب تراثه وثقافته والارتقاء بهما إلى آفاق عقلية أكثر ثراء وخصوبة.

يحدد أدونيس عناصر الشعرية العربية الجاهلية كالآتي:-

١- الشفوية وعلاقتها بالطبع والبداهة والارتجال. إذ ينظر أدونيس إلى الشفوية وكأنها خاصية من خواص الثقافة العربية، وكأنها الثقافة الوحيدة بين ثقافات الأمم بدأت شفوية. وهي إيماءة مضللة، ذلك أن الأمة العربية شأنها شأن الأمم الأخرى لم توجد وهي تمتهن التدوين. فالشفوية ظاهرة ملازمة لنشأة الأمم، فاليونان مثلاً الذين هم أصل حضارة الغرب ومبدأها كانت حضارتهم الشفوية تمتد أكثر من ستة قرون. وإذا كان الأمر كذلك فإن ما ينطبق على الشفوية العربية الجاهلية ينطبق على الشفوية الغربية / اليونانية والرومانية، وربما للدوافع نفسها.

وقد ارتبط بالشفوية العربية الجاهلية – كما يزعم أدونيس – مبدأ الطبع والارتجال والبداهة، وهو نقيض للتأمل والتعمّق والجهد الذهني الموظف في العمل الشعري. وقد

ترتب على تلك المقدمات طغيان العنصر الإنشادي / الغنائي بمعنى الإطرابي على العنصر الفكري. فالبداهة / الطبع – من وجهة نظر أدونيس – تعني هيمنة الجمالية الشعرية وخلو الشعر من عنصره الفكري وهذه نتيجة غريبة، مناقضة لحقيقة الشعر الجاهلي والشعر العربي عامة ومن ثم فهي تتعارض – أساساً – مع النظرية النقدية العربية التراثية بقدر ما تكشف عن تناقض آراء الباحث نفسه. فالبداهة والطبع إنما يراد بهما – من وجهة النقد العربي – وضوح الدلالة، وهو مبدأ قام عليه النقد والبلاغة العربيان برمتهما. ولذا فقد استقبح التعقيد اللفظي واستخدام الألفاظ الوحشية والغريبة، لأنهما يُعيقان عملية التوصيل التي تمثل صلب الخطاب الشعري وغائيته. وإذا لم يكن الأمر كذلك فما معنى قول أدونيس "هكذا تجيء بنية القصيدة متطابقة مع حركة التواصل وفعاليته وغايته"[٤] ويعني بذلك القصيدة الجاهلية. فإذا لم يكن التواصل تواصلاً فكرياً فماذا يعني ؟ ويعود أدونيس في موضع آخر ليحصر غائية الشعر الجاهلي في العناية باللفظ دون الفكر مقارنة بالشعر العباسي والمعرّي خاصة: (لئن كان الشعر "فن اللفظ" بحسب "الطريقة العربية" فإن أبا العلاء جعل منه على العكس فن المعنى)[٥] وهذا القول يحكم على القصيدة الجاهلية بجماليتها وإنشاديتها المطلقة. مما يجرد الشاعر الجاهلي من أية تطلعات عقلية أو فكرية وكأنه ليس لديه ما يقوله، مثلما يتهم النقد العربي بالفصل بين الشعر والفكر "وهذا الفصل بين الشعر والفكر توكيد لجمالية الشفوية الجاهلية وانحياز للبداوة الصافية ضد المدينة الهجينة وترسيخ لصورة معينة من الشعر هي الصورة الغنائية الإنشادية"[٦].

إن مقاربة أدونيس للشعر الجاهلي تبدو غير مستندة إلى منهجية محددة المعالم بل هي مقاربة انتقائية تختزل عوامل الظاهرة في عامل واحد وإلغاء أثر العوامل الأخرى. وهذا العامل هو الشفوية التي اعتمد فيها الباحث جانبها النظري الخالص بوصفها مفهوماً مجرداً دون النظر إليها مرتبطة بالنصوص سواء الشعرية أم النقدية تبعاً لملابسات العصر ومعطياته الفكرية والجمالية فإذا كانت الشفوية قد ارتبطت بالبداهة والطبع فإن هذين المصطلحين يكتسبان طابعاً عقلياً عملياً. فالبداهة والطبع والفطرة تقتضي الوضوح الدلالي باستخدام أكثر قواعد المنطق ومبادئ العقل فطرية لتوصيل المعنى فالعقل – بطبعه الفطري / الغريزي يستدعي بلوغ المرمى بأسلوب يقتصد الجهد والزمن. ولذلك كان الإيجاز أبلغ من الإطناب. وفي ذلك تذهب الحكمة العربية (خير الكلام ما قل ودلّ) وما من عربي قال (خير الكلام ما حسن لفظه) ! فذلك مرتبط بالطبع والبداهة. أما التكلف والتعقيد اللذان اقترنا بالصنعة فقد كان مستقبحاً لأنه يفضي إلى الوعورة اللفظية والتركيبية ومن ثم إلى الغموض واللبس بما يستدعي كد الذهن وإجهاد العقل فضلاً عن تجريد العبارة من طراوة الشعرية وإسقاطها في برودة الفكر وجفافه.
وإذا كان الطبع – في النقد العربي – يعني المقدرة على قول الشعر بلا تلكؤ ولا معاظلة، فإن التكلف يعني ضعف البديهة وبطأها على خلاف الطبع. وفي ذلك يقول ابن

قتيبة "والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافي وأراك في صدر بيته عجزه، وفي فاتحة قافيته وتبينتَ على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة"[٧]. ويذهب الجاحظ المذهب نفسه في فهمه الطبع حين يقول: "ومَن أعاره الله من معونته نصيباً وأفرغ عليه من محبته ذنوباً، جُلبتْ إليه المعاني وسلسَ له النظام وكان قد أعفى المستمع من كد التكلف وأراح قارئ الكتاب من علاج التفهم"[٨]. فالتكلف مثلما هو إجهاد لذهن الشاعر والكاتب وسوق قسري للمعاني، فإنه يرغم القارئ / المستمع على معالجة التفهم وتقليب العبارة على عدة وجوه لكي يستقيم المعنى، وليس ذلك التكلف إلا تعقيداً لغوياً أو تركيبياً. ويتضح ذلك المعنى في قول الجاحظ: "ولم أجد في خطب السلف الطيب والأعراب الأقحاح ألفاظاً مسخوطة ولا معاني مدخولة ولا طبعاً رديئاً ولا قولاً مستكرهاً. وأكثر ما تجد ذلك في خطب المولدين، وفي خطب البلديين المتكلفين ومن أهل الصنعة المتأدبين"[٩].

ويذهب ابن قتيبة مذهباً أبعد في إيضاح دلالة التكلف بوصفه مظهراً من مظاهر التعقيد الذي يرث الغموض واللبس اللذين من شأنهما إعاقة التوصيل المعنوي فيقول: "والمتكلف من الشعر وإنْ كان جيداً محكماً فليس فيه خفاء على ذوي العلم لتبينهم فيه ما نزل بصاحبه من طول التفكر وشدة العناء ورشح الجبين وكثرة الضرورات وحذف ما بالمعاني حاجة إليه وزيادة ما بالمعاني غنىً عنه"[١٠] ويشير الجاحظ إلى الدلالة نفسها التي يدل عليها مفهوم التكلف في ثنايا حديثه عن الطبع والتكلف "وكان يقال لولا أن الشعر قد استعبدهم واستفرغ مجهودهم حتى أدخلهم في باب التكلف وأصحاب الصنعة ومن يلتمس قهر الكلام واغتصاب الألفاظ لذهبوا مذهب المطبوعين الذين تأتيهم المعاني سهواً ورهواً وتنثال عليهم الألفاظ انثيالاً"[١١].

في ضوء تلك النصوص يتضح مفهوم الطبع – بوصفه نقيضاً للتكلف – الذي يمثل أساساً عقلياً قام عليه النقد العربي منذ الجاهلية حتى القرن الثامن الهجري وهو المحافظة على وظيفة الخطاب الشعري التوصيلية، وهو ما عنيت به البلاغة العربية، لأن الأدب كلام وأي خطاب لغوي – لكي يحقق وظيفته التوصيلية – ينبغي أن يراعي السنن والقواعد اللسانية المعيارية وليس الطبع إلاّ انسجام الكلام مع تلك القواعد والسنن. ولعل هذا المعنى يرشح به نص الجاحظ وابن قتيبة وغيرهم من النقاد العرب الذين يميلون إلى الطبع بوصفه مفهوماً يختزن منطق اللغة وسياقاتها العقلية التي تكون بنية اللغة العربية ممثلة بنصوص أعلام خطبائها وفصحائها وشعرائها المرموقين. أما خلاف ذلك فهو التكلف الذي لا يعدو أن يكون استخداماً قسرياً للغة وحرفاً للعلاقات اللغوية المنطقية. وهو ما أشار إليه الجاحظ بعبارته "قهر الكلام واغتصاب الألفاظ" كما يتخذ مظاهر أخرى عند ابن قتيبة في قوله: "وتتبين التكلف في الشعر أيضاً بأن ترى البيت مقروناً بغير جاره ومضموماً إلى غير لفقه"[١٢]. وليس ذلك إلا لانعدام الترابط المنطقي للأفكار فلا يأتي الانتقال من معنى إلى معنى على وفق ما يستلزمه التداعي المنطقي للمعاني

وهذا التدفق والاسترسال المعنوي، الذي ينجم عنه إقحام للمعاني في غير مواقعها أو الآتيان بالمعاني منقوصة أو زائدة عما يقتضيه السياق. فالمسألة ليست كما يتصورها أدونيس فيما يتعلق بالطبع والتكلف وكأنها قضية صراع بين ذوق بدوي بيئته صحراء خاوية مفعمة بالطفولة الحضارية وبين مدينة طافية على أمواج من الثقافات تحتدم على شواطئها مناظرات الجدل الفلسفي. لأن تلك النظرة تجرد العقل العربي في الجاهلية من ملكاته العقلية وتحيله إلى مجرد متذوق جمالي لا يدرك من الشعر إلا أثره الإنشادي / الإطرابي. وهذه مصادرة لا تمت بصلة إلى واقع العقل العربي آنذاك فالعرب في الجاهلية كانوا أصحاب جدل وحكمة ودهاء وكانوا ذوي "ألسنة حداد" كما يصفهم القرآن الكريم. وحين جاء الإسلام لم يكن ذلك العقل عاجزاً عن فهم القرآن ومضامينه وأسراره الإعجازية. ولذا فإن ما يمكن أن نقرره أن العقل العربي في العصر العباسي لم يتغير تغيراً نوعياً وإنما كان التغير كمياً. فالمعرفة التي اكتسبها العقل العربي عبر مسيرته خلال قرنين من الجاهلية حتى العصر العباسي كانت معرفة تراكمية لم تخلق وعياً فكرياً لم يكن موجوداً وإنما نمت وعمقت وعياً في درجة معينة إلى درجة أرقى، وهذه ظاهرة قائمة حتى عصرنا الراهن، فالشعراء المعاصرون يتفاوتون في درجة وعيهم الشعري فمنهم من هو على وعي كاف لتبرير اتجاهه الشعري وفنه الإبداعي ومنهم من يكتف بالإبداع دون القدرة على تبرير تجربته الشعرية في إطار فلسفي منظم. فإذا كان الشاعر العربي منذ الجاهلية حتى العصر الأموي يفتقر إلى الوعي النقدي اللازم لمذهبه الشعري فإن الشاعر العباسي لم يكن أفضل حالاً من غيره من الشعراء في العصور السابقة، فأبو تمام مثلاً وهو نموذج للشاعر المتثاقف المنخرط في مدرسة شعرية خرجت على عمود الشعر العربي بمفهوم المرزوقي فإنه لم يزد وعيه الشعري على أن يردّ على سؤال معترض بسؤال. كرده على سؤال بعض نقاده لبعض استعاراته الرديئة في قوله: (لا تسقني ماء الملام) ألا تأتني بريشة من جناح الذل؟ إشارة إلى قوله تعالى: "وأخفض لهما جناح الذل من الرحمة" وردّه على سؤال أحدهم: لماذا لا تقول ما يفهم؟ بقوله: ولماذا لا تفهم ما يقال ؟

إن ما قصدنا إليه من ذلك الاستطراد أن الإنشادية والبداهة والطبع والتكلف ليس قريناً بالبداوة وانعدام الفكر أو تدني الحضارة ورقيها وإنما الأمر متعلق بطبيعة النظرية الأدبية التي يؤمن بها الشاعر وموقفه من الإبداع ففي ضوء ذلك تتحدد رؤية الشاعر لطبيعة الشعر ووظيفته فحين يؤمن الشاعر برسالة الأدب الإنسانية وبانتمائه إلى الآخرين فإنه يصبح معنياً بهمومهم وآمالهم وتطلعاتهم الإنسانية ومن ثم فإنه يجد نفسه ملزماً بجعل شعره أداة للتعبير عن تلك التطلعات وهذا يستدعي الوضوح لا بلغة (عتالي المرفأ) كما يريد ماليرب وإنما بلغة العصر الراقية القمينة بنقل تجاربه الشعرية التي من شأنها تعميق وعي الآخرين بإنسانيتهم. أما إذا كان الشاعر ذاتياً نرجسياً يرى الشعر أداة للتعبير عن مأزقه الوجودي وإرهاصاته الغامضة المضطربة، فإن الشعر في مثل هذه

الحال لن يكون يتوخى الوضوح لأنه لا يضع التوصيل غاية من غاياته ومن ثـم فـإن استبعاد التوصيل يعني إلغاء وجود الآخرين. وبذلك لن يكون الشعر خطابـاً أو رسـالة بمفهوم جاكوبسون تستدعي مرسلاً إليه وإنما يصبح حواراً داخلياً أو بنية لغويـة مغلقـة ذاتية الغائية يتقبلها من يتقبلها ويعرض عنها من يعرض.

إن الطبع الذي يراه أدونيس مرادفاً للبداوة والسذاجة والإنشادية المجردة عـن الفكـر هو ممارسة العقل مبادئه المنطقية في رؤيته للأشياء والعالم وهو – في ضوء ما تقدم – ليس حكراً على الصحراء والبداوة وإنما هو موقف من الحياة غير مرتبط بعصـر دون غيره، وهو من الناحية الدينامية يمثل اتجاهاً من الوعي أكثر التصاقاً بالواقع والحياة من التكلف بوصفه وعياً مفتعلاً يؤسس رؤية جمالية ذاتية أكثر منها رؤية شـعرية تتـوخى وظيفة توصيلية، وهذا المعطى يشكل صلب النظرية النقدية العربية التراثية فإن قـراءة متأنية لأسس تلك النظرية يكشف بوضوح عن ذلك المغزى، ذلك أن الشعر العربي منـذ الجاهلية حتى العصر العباسي قد تنازعه الاتجاهان الشعريان المذكوران وهمـا الطبـع والتكلف ففي العصر الجاهلي كان زهير وأوس بن حجر وأقرانهما عبيد الشعر بتعبيـر الأصمعي. كما كان الحطيئة في العصر اللاحق كذلك، وكان الفرزدق متكلفاً في عصره فيما كان جرير مطبوعاً وفي العصر العباسي كان بشار وأبو نواس وأبو تمام أصـحاب صنعة وتكلف، بينما كان البحتري أميل إلى الطبع، وكان شعره منسجماً مع عمود الشعر العربي كما يصفه الآمدي فإذا كان الطبع قرين البداوة والبداهة وغياب الفكـر بحسـب زعم أدونيس فكيف يرى شعراء الجاهلية عدا زهير وأقرانه وجرير والبحتري؟ أليسـوا شفويين إنشاديين يفتقر شعرهم إلى الفكر ؟

إن تلك التناقضات تجلو عسف قراءة أدونيس لتراثنا الشعري والنقدي وانحرافها فهي قد رسمت صورة مزرية لتراثنا الأدبي وبنية العقل العربـي عبـر عصـوره الأولـى لاعتمادها على مصطلحات ومفاهيم أفرغت من دلالاتها التاريخية لتؤدي دلالات بعيـدة عن مرجعياتها الفكرية التي أنتجتها. فالطبع وفق المفهوم التراثـي – وكمـا سـبق أن أوضحنا – اتجاه شعري نقدي يتوخى التوصيل الفكري مقترناً بوظيفته الجماليـة. أمـا التكلف فهو انحراف الخطاب الشعري عن وظيفته التوصيلية لينكفئ على ذاته متمركـزاً في وظيفته الجمالية فإذا كان الطبع يسعى إلى تعميق وعي المتلقي بالأشياء والعالم فـإن التكلف يخلخل الواقع بإلغاء علاقات الأشياء المنطقية توخياً للغرابة والدهشة المفرغة من وعيها الموضوعي ومن ثم فإنها تعبر عن ميل إلى تسطيح الواقـع وتخريبـه وإفـراغ الوعي من مضمونه الفكري.

إن شعرية الطبع شعرية فكرية تستند إلى رؤية جمالية، أما شـعرية التكلـف فهـي شعرية فكرية مجردة هامدة تفتقر إلى عنصرها الجمالي ولعل هذا الفهم هو الذي جعـل العرب – فلاسفة ونقاداً – يفرقون بين الشعر والخطابة. فالشعر فكر منفعل لأنه يرمي إلى التأثير فينا بلا رويّة بتعبير ابن سينا بمعنى أنه يشق طريقه إلى العقل عـن طريـق

القلب، وهذا هو مكمن الشعرية. أما الخطابة فهي تؤثر فينا بروية بمعنى أنها تلج القلب عن طريق العقل لأن غايتها الإقناع والإقناع موقف عقلي جدلي وليس الشعر إلا عاطفة العقل أو انفعال الفكر، ومن هنا جاء قول الرمّاني في تعريف البلاغة بأنها: "إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ" وهو ما يذكرهُ أدونيس نفسه.

إن العلاقة بين الفكرية والجمالية تمثل جوهر الشعرية العربية على مر العصور ابتداءً من الجاهلية حتى القرن الثامن الهجري وهو عصر ابن خلدون الذي كان يرى الشعرية في الكلام الجاري على "أساليب العرب المخصوصة" وهي جمالية اللفظ وعذوبته ونبل المعنى وسموه، وهما خاصيتان قام عليهما النقد العربي لدى أغلب أعلامه. أما تمركز الشعر حول المعنى – مهما كان نبيلاً أو شريفاً – فإنه يحيله إلى شعرية من الدرجة الثالثة، فابن قتيبة مثلاً لا يرى في شعر لبيد كقوله:

ما عاتب المرء الكريم كنفسه والمرء يصلحه الجليس الصالح

إلا ضرباً من الشعر "جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه" وهو ضرب يمثل شعرية رديئة لأنه "وأن كان جيد المعنى والسبك فإنه قليل الماء والرونق"[١٣] وابن قتيبة جزء من اتجاه نقدي عام قام عليه النقد العربي وهو الاتجاه الثنائي الذي ينظر إلى الشعر بوصفه بنية مركبة من جمالية الألفاظ وجودة المعنى ولا يشفع للشعر جودة معناه إذا تردى لفظه كما لا تشفع له جمالية ألفاظه إذا تخلف عنها معناه، ولذا فإن ما يذهب إليه أدونيس من أن الشعرية الجاهلية والإسلامية تفتقر إلى الفكر/ المعنى يقدم صورة مشوهة للشعرية العربية لا تفضي إلا إلى تسطيح ذلك التراث وتهميشه.

٢- الشعرية الجاهلية والبنية العروضية

إن العصر الجاهلي – من وجهة نظر أدونيس – يمثل البداوة والفطرة والعفوية، وقد ارتبطت العفوية الجاهلية بغياب الفكر في خطابها الشعري وارتكزت على الإنشادية / الغنائية، ولما كانت الشعرية الجاهلية قد اعتمدت على البنية العروضية (الوزن والقافية) فإن تلك البنية هي نتاج البداهة والفطرة، وجاء الخليل بن أحمد فأسس تلك البنية على قواعد معينة اتخذت قوالبها الإيقاعية المعروفة، وكان جهده هذا جهداً وصفياً. كما يرى أدونيس بمعنى أن تلك القواعد تؤسس لشعرية عربية في عصر معين هو العصر الجاهلي، غير أن اللاحقين من النقاد والدارسين الذين تناولوا علم العروض لم يفهموا دوافع الخليل بن أحمد ذات الدوافع القومية والغايات الإيديولوجية التي فرضها صراع الأمة القومي مع غيرها من الأمم. فتوهموا أنها قواعد ثابتة للشعر ينبغي للشعر

العربي أن يجري عليها وصاروا يعتبرون أن بنية الشعر قوامها الوزن والقافية وطفقوا يميزون – في ضوئها – بين الشعر والنثرية! فالمسكوت عنه في موقف أدونيس أن الشعرية التي قعدها الخليل وأسسها ينبغي أن تعنى الشعرية الجاهلية وحدها وأن لكل عصر شعريته، ولا بأس أن تكون شعرية عصور ما بعد الخليل شعرية خارجة عن إطار التقنين والتقعيد فلكل عصر شعريته وقوانينه "خصوصاً أن التقنين والتقعيد يتناقضان مع طبيعة اللغة الشعرية "فهذه اللغة بما هي الإنسان في تفجره واندفاعه واختلافه تظل في توهج وتجدد وتغاير وتظل في حركية وتفجر. انها دائماً شكل من أشكال اختراق التقنين والتعقيد"(١٤).

إن ما يعنيه أدونيس في نصه السابق أو أن من ضمن ما يعنيه أن تقعيد البنية العروضية بوصفها بنية تكوينية للشعر يحول دون تفجر الإنسان وتوهجه وتعميق حركيته الدائمة، وربما كان التقعيد اللغوي للشعر هو الآخر يقيد الشعرية ويثقلها بما ليس ضرورياً، لأن اللغة الشعرية هي اختراق دائم للقانون والقاعدة. إن الدعوة إلى استثناء الشعرية من التقعيد والتقنين لابد أن يؤدي بها إلى الذوبان والتلاشي من جهة وجعلها مفهوماً غائماً ذا طابع فردي مطلق الأمر الذي ينتفي في ضوئه وجود النقد نفسه لأن الشعرية إذا فقدت موضوعيتها وسقطت في الذوق الفردي في مفهومه المطلق تصبح كالأزياء التي يحق لأي شخص أن يرتدي ما يشاء من الثياب، ومن ثم فإن النقد يصبح جهداً طائشاً فضولياً يدس أنفه فيما لا يعنيه !

إن الشعر خطاب لغوي له خصائصه البنائية واللغوية المميزة ومادام خطاباً فإن له غاياته التوصيلية، وإلاّ أصبح هذياناً لأن الهذيان يتوخى التعبير المغلق على نفسه دون توصيل، ومادام الخطاب الشعري يرمي إلى التوصيل فينبغي أن تكون له سياقاته وسننه الموضوعية الخاصة التي يتم التوصيل عبرها، ولعل تلك المقولات قد جهد النقد العربي في معالجتها من أجل تحقيق فهم أفضل لذلك الخطاب من حيث بنيته اللغوية والدلالية – الغموض انحراف الشعر عن سنن الشعرية المعيارية – كما أن الشعر الإنساني قد نشأ ومازال مقترناً ببنيته العروضية التي قد تتطور عبر العصور وتتخذ أشكالاً مختلفة لكنها من حيث الجوهر تبقى اياها. فعلى الرغم من ظهور اتجاهات في الشعر الغربي تنكرت لبنيته العروضية كمحاولة الرمزيين الفرنسيين هدم البنية العروضية للشعر الفرنسي واستبدلوها بما سموه (الشعر الحر) فإن تلك المحاولة لم تعمر طويلاً فسرعان ما عادوا إلى قارعة الشعر المقنن ببنيته العروضية.

وفضلاً عن ذلك فإن بنية الشعر العروضية ليست مجرد وعاء شكلي يحتوى اللغة الشعرية وإنما هي نظام يضفي على اللغة تناغماً إيقاعياً ودفقاً موسيقياً يساهم في تعميق أثرها النفسي، أما جنوح شاعر نحو نثرية الشعر فإنه لا يكون حجة على الشعر الإنساني.

٣- الشعرية والفكـــــر:

في هذه المحاضرة ينتقل أدونيس إلى النقد العربي الذي يرى أنه كان نقداً لم يوفق في فهم الشعر الجاهلي إذ جعله مستودعاً للألحان العربية وحسب ولـم يـدرك أنـه كـان مستودعاً للحقائق(١٥) ولسنا ندرى ما هو مدى اتساع مفهوم النقد الذي يستخدمه الباحـث في عبارته السابقة، وأي ناقد من النقاد العرب قد ذهب ذلك المذهب. إلا اللهم الجـاحظ الذي أورد الباحث بعض آرائه في مسألة وضوح الشعر وما ينبغي على الشاعر اجتنابه من التعقيد والغموض لكي يجد الشعر له طريقاً واضحاً إلى الإفهـام، ويـورد الباحـث بعض آراء الجاحظ بعد إيراده آراء لابن طباطبا والآمدي في القضية نفسها، منهـا مـا يذهب إليه ابن طباطبا أن على الشاعر أن يجتنب "الإشارات البعيدة والحكايات المغلقـة والإيماء المشكل" وأن "يتعمد ما خالف ذلك" وأن "يستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقـة ولا يبعد عنها" لأن الكلام الشعري – كما يقول الآمدي – "مبني على الفائدة في حقيقتـه ومجازه"(١٦) أما الجاحظ فإنه لا يختلف عمن سواه من النقاد واللغـويين العـرب حـول الشعر الذي ينبغي أن ينسجم مع قواعد البيان العربي متمثلاً فيما "لا تستعين عليه بالفكر" وما "كان غنياً عن التأويل".(١٧)

إن قراءة أدونيس لتلك النصوص لم تكن إلا إساءة قراءة بتعبير البنيويين لأن ما فهمه منها أو ما تعمد سوق معناه إلى ما ينسجم مع ما يرمي إليه بعيد كل البعد عمـا تـوخى أولئك النقاد قوله. فمؤدى تلك النصوص – وهو بين الوضـوح – أن الشـعر مادامـت وظيفته الجوهرية توصيلية في المقام الأول فإنه ينبغي أن يجتنب الأساليب التـي تـؤدي إلى اللبس والغموض ومن ثم فإنها تستدعي الفكر والتأمل العميق والتأويل، وخير الشعر ما كان معناه في ظاهر لفظه، وهي غاية عمد النقد العربي – عبر كل العصور – إلـى مراعاتها توخياً للفائدة أو المنفعة. غير أن أدونيس قد ذهب في تأويل تلـك النصـوص مذهباً بعيداً واستنبط دلالات ومضامين لا تمت إلى النصوص بصلة، فساق دلالاتها إلـى أنها ترمي إلى "الفصل بين الشعر والفكر" وهذا الفصل "توكيد لجمالية الشفوية الجاهليـة وانحياز للبداوة الصافية ضد المدينة الهجينة وترسيخ لصورة معينة مـن الشـعر هـي الصورة الغنائية الإنشادية".(١٨) ومن ثم فقد بدا الباحث ميالاً إلى انصاف الشعر الجاهلي من النقد العربي معترضاً بأن الشعر الجاهلي لم يكن مجرد مستودع "للألحان" كما يزعم النقاد العرب وإنما هو مستودع "للحقائق" بمعنى أن الشاعر الجاهلي لـم يكـن "منشـداً" فحسب وإنما كان "مفكراً" كذلك! ولسنا ندري لماذا يحاول الباحث إجهاد نفسه بـافتراض مقولات لا واقع لها ليحمل نفسه عناء دحضها والرد عليها. فالنقد العربي قد نشأ وتطور – عبر قرون عديدة – تراكمت عبرها المصنفات والآراء النقدية، ولـيس منطقيـاً ولا

موضوعياً أن تتسع لتلك المصنفات بضعة أسطر في سياق محاضـــرة أو محاضــرتين، ومهما يكن من أمر فإن الباحث – في ثنايا محاضرته هذه – قد حاول إبـــراز الشـــعرية العربية – في العصر العباسي – من خلال عنصر الفكر بعد أن حصر الشعرية الجاهلية وما بعدها في عنصر الإنشاد أو الغناء، ولكي يوضح لنا شعرية الشعر فقد تناول ثلاثـــة نصوص شعرية تتباين أسلوباً ومضموناً لكنها تلتقي في عنصر الفكر عبر ثيمة مشتركة مهيمنة هي انتهاك المحرم والمقدس، وتلك النصوص هي لأبي نواس والنفري والمعري، والباحث لا يعتمد النصوص الشعرية وإنما مضامينها الفكرية التي سوف نستعرض أبرز عناصرها.

إن شعرية النواسي تكمن في أنه يرفض قيم الحياة العربية البدوية "ويرفض التعليمية الدينية وبخاصة في شكلها الأخلاقي" وفي "ممارسة المحرم أو الحرام"[١٩] وأن أدونـــيس يمجد ذلك النمط من الشعرية لأنها تهدف إلى "تهديم الحواجز التي تغلق فضاء الحريـــة". ويبدو أن التلاعب بالألفاظ – في تأويلات أدونيس – لكوامن النص النواســـي يســـتجيب لنزاعات عميقة مماثلة في نفسه. فهو يسمي النزعات الإباحية واختراق القيم الأخلاقيـــة العربية سواء في مصدرها البدوي العربي أم في أصولها الإسلامية يسمي تلك النزعـــات (حرية) وهي – كما يقول أدونيس "نوع من هدم النظام الثقافي الأخلاقي القائم ونوع من الوعد الواثق بمجيء ثقافة لا قمع فيها ولا قيد"،[٢٠] وهذا يعني الإباحيـــة المطلقـــة فـــي مفهومها البدائي المناقض للحضارة.[٢١]

إن الانحياز إلى مضمون أي نص أدبي لا يعدو كونه تماهياً مع ذلك المضمون بحيث يصبح ذلك النص وكأنه لسان حال القارئ وهذا ما نلاحظه في تأويل أدونيس لخمريـــات أبي نواس التي يحاول – عبر نصوصها – أن يسمو بها إلى مصاف الصوفي والمقدس بحيث يكون "السكر الذي يحرر الجسد من رقابة المنطق والتقاليد رمزاً للتحرر الشـــامل. هذا الرمز هو بمثابة بؤرة هائلة من التحولات".[٢٢] هكذا تتداخل المفاهيم ويتلبس بعضها بعضاً فيصبح "الإثم هو وحده الفضيلة" وتصبح شعرية أبي نواس في تبشيره "بعصـــيان جبار السموات" وفي أن "اللذاذة في الحرام" و"الحج زيارة الخمار" وفي صراخه: "دينـــي لنفسي ودين الناس للناس".

أما شعرية النفريّ فتنبثق من أزمته الوجودية / الروحية، من النظرة الدينية المغـــايرة للنظرة الدينية التقليدية تلك النظرة التي تمتاح من تجربة الذات التي تلغـــي النموذجيـــة، ومن ثم يصبح نص النفريّ هو النموذج وهو الأصل. إنه يسعى إلى معرفة ذاتية قائمـــة على قطيعة مع الشريعة والدين. إن النص النفري (نص يلغي المســـافة بـــين الإنســـان والمقدس إنه أنسنة للمقدس وتقديس لهذه "القصبة المفكرة الشاعرة الإنسان").[٢٣]

ويأتي النص الثالث في شعرية الفكر التي يؤسس لها أدونـــيس مـــن خـــلال انتقائـــه لنصوصه الشعرية المثلى ليهدم معتقدات العصر عبر رؤية المعري المتشـــائمة الغارقـــة في الشكوكية والعدمية. إن شعرية المعري مصدرها أنها "رمز للخروج من المـــذهبيات

أياً كانت واليقينيات من أية جهة أتت" فهي شعرية قوامها التشكيك في الأديان السماوية والكتب المقدسة ورسالات الأنبياء زعزعة لليقين الراسخ من أجل الفراغ العقلي والروحي "هكذا يبدو شعره كأنه يقذف بالقارئ في مناخ من الضياع أو لنقل العدمية بوصفها جوهر العالم".(٢٤)

ولا تقف شعرية المعري عند السعي إلى هدم المعتقدات الدينية السماوية ولا التشكيك في النبوّة وإنما تتعداه إلى الرؤية السوداوية التشاؤمية التي تتبدى الحياة من خلالها مصدراً للشقاء والتعاسة، وإن البشر كائنات شريرة ميئوس منها فلا خلاص للإنسان إلا بالموت. إن "الموت وحدة هو حصن الإنسان" كما إن "الإنسان دنس محض بحيث أن الأرض لا يمكن أن تتطهر إلا إذا زال البشر" و"لهذا كان العيش علة دواؤها الموت".

ويستخلص أدونيس – عبر تلك النصوص الثلاثة – مفهومه لشعرية الفكر متمثلة بالنص الفكري الذي "يخترق حقول المعرفة وينتج القلق المعرفي إزاء الدين والقيم والأخلاق إزاء الله والغيب والحياة والموت وإزاء مختلف المشكلات الأخرى التي يواجهها الإنسان".(٢٥)

إن انتقاء النصوص الشعرية نماذج عليا – من وجهة نظر نقدية – ممارسة فكرية تعبر عن انتماء إلى ذلك الفكر وتبشير بمعطياته. فإذا نظرنا إلى تلك النصوص المنتقاة وفق رؤية أدونيس نلاحظ أنها تهيمن عليها ثيمة فكرية جوهرية هي اختراق القيم الأخلاقية والدينية، ويبدو أنها الثيمة الأثيرة لدى الباحث شعورية كانت أم لا شعورية، وإذا كان النص الشعري النفري يقوم على رؤية رمزية تحتمل أوجهاً عدة فإن النصين النواسي والمعري نصان صريحان لا يقبلان التأويل لأنهما يخلوان من تقنية الترميز أو المجاز فليس معقولاً أن تعد خمريات أبي محجن الثقفي نصوصاً ذات طبيعة رمزية صوفية ومن ثم تحتمل التأويل، ولا نصوص الخمرة عند طرفة بن العبد وامرئ القيس قابلة للتأويل الرمزي، وإلا أصبح في إمكاننا مقاربة نصوص ابن الفارض بنصوص امرئ القيس وعمر بن أبي ربيعة. فالمرجعية التاريخية لأي نص من النصوص هي التي تحدد المقاربة النقدية المنهجية التي يمكن إخضاع النصوص لآلياتها، ومن هنا يتبدى لنا أن اهتمام أدونيس بتلك النصوص تحت ذريعة الشعرية ليس إلا قناعاً يخفي وراءه نزعاته المذهبية/ الفكرية لا المنهجية في تعامله مع النصوص الشعرية، ومن ثم فإن قراءة تلك النصوص هي قراءة اسقاطية يسرب عبرها ما يعجز عن تسريبه في ثنايا كتاباته النثرية حتى أنه لينسى قناعه النقدي – خلال قراءاته – ليقول هو ما يقوله على لسان تلك النصوص، وهي قراءة تذكرنا بقراءة طه حسين لنصوص المعري في كتابه (في ذكرى أبي العلاء) حين ينسى النص أمام ضغوط نزعاته اللاشعورية فيتماهى مع النص باستبدال (أنا) المتكلم بضمير الغائب الذي ابتدأ به قراءته.

إن ما حاول أدونيس تقديمه ليس الشعرية العربية وإنما قراءة بثقافة العصر للفكر الأدبي العربي عبر التراث وخطابه الفلسفي والديني، ولو حاول تحديد مفهوم الشعرية

العربية من حيث كونها رؤية جمالية للأدب لفعل غير أنه – كما يبدو – لم يكن معنياً بذلك بقدر ما كان يسعى إلى تقييم فكرنا الأدبي في ضوء رؤيته الخاصة أي ما ينبغي أن يكون عليه الفكر الأدبي أو نظرية الأدب العربية التي تتعارض مرجعياتها مع منطلقاته الفكرية فالشعرية في التراث النقدي الإنساني برمته قديمه وحديثه يتنازعها اتجاهان رئيسان هما الاتجاه الشكلي (حصر الشعرية في البنية اللغوية) والاتجاه الثنائي (تكامل اللفظ والمعنى)، والاتجاه السائد في نقدنا العربي التراثي – كما هو معروف – هو الاتجاه الثنائي الذي ينظر إلى اللفظ والمعنى بوصفهما بنية شعرية واحدة ذات وظيفة تكاملية، وهذا هو الاتجاه المهيمن منذ الجاهلية حتى عصرنا الحديث. فأين تلك الشعرية ممثلة بالخطاب النقدي العربي التراثي – من الشعرية العربية التي يرسم أدونيس ملامحها في هاتين المحاضرتين ؟

إن الباحث يسقط اطروحات النقد العربي برمتها ليقدم مشروعه النقدي في شعرية بديلة هي شعرية "هدم القيم الدينية والأخلاقية" وهو مشروع فكري ينطوي على رؤية غريبة كل الغرابة ليس من الناحية القيمية وإنما من الناحية المنهجية كذلك. فالشعرية رؤية انفعالية جمالية للعالم وليست موقفاً فكرياً مجرداً لأن الفكر إدراك موضوعي للأشياء أما الجمال فهو استجابة شعورية لأثر الأشياء فينا بما تحمله من خصائص وسمات شكلية، وبذلك يكون الفكر تصوراً عقلياً مجرداً للأشياء في وجودها الموضوعي أو المجرد بغض النظر عن أثرها السلبي أو الإيجابي أما الجمال فهو انطباع/ شعور ذاتي محض مقترن بأثر الأشياء في جهازنا النفسي. فالحسن والقبح موضوعان شعريان لأنهما مرتبطان بحساسيتنا الذوقية، فكل أثر إيجابي تحدثه اللغة فينا يمكن أن نسميه أثراً جمالياً / شعرية. كما أن التأثير المنفّر لأي خطاب لغوي أثر قبيح / غياب الشعرية، وفي ضوء ذلك نقول أن الشعرية هي مجموعة الخصائص الشكلية والدلالية التي تحدث فينا أثراً جميلاً أو تستجيب لها النفس باللذة والأريحية في إطار بنية تكوينية مصطلح عليها، والشعرية العربية – عبر تاريخنا النقدي – قد جمعت بين ثناياها جماليات الشكل اللغوي ونبل المعنى، وتمثل البنية الموسيقية (الوزن والقافية) أهم مكونات الشكل الشعري العربي قديمه وحديثه. فالشعر الحداثي المعروف بـ (الشعر الحر) لا يخرج عن سياق هذه المقولة، لأن القصيدة الحداثية – في نماذجها الراقية – قد اكتسبت شكلاً شعرياً جديداً، لكنه ما يزال متمسكاً ببنيته العروضية (التفعيلة والقافية المتنوعة) لأن تلك البنية تمثل لازمة من لوازم الشعر التكوينية، ولذا فإن الشعرية هي الأثر الناجم عن تفاعل عناصر بنية الشعر اللغوية والدلالية والأسلوبية، وهذا ما يدركه أدونيس لكنه تجاهله ولم يُوله اهتمامه لأنه كان معنياً بنقد بنية العقل العربي التراثي بمرجعياته الإبستمولوجية وليسَ الجمالية العربية، ولذا فإن محاولة أدونيس تأسيس مفهوم للشعرية العربية لم يكن حظها من التوفيق بما يتناسب مع مكانته الشعرية فهو قد مارس إساءات قرائية لا يحسد عليها بقدر ما انتهى إلى إساءات استنتاجية. فالمرتحل عبر تضاريس شعريته الوعرة لا

يكاد ينتهي من رحلته إلا بما لا يستدعي التعب والمشقة. فإذا كان النقاد العرب قد أسسوا نظرية في الشعرية[٢٦] يفتقر إليها النقد الأوربي حتى القرن التاسع عشر فإن شعرية أدونيس لم تكن إلا آراء غامضة لم تقدم إلا صورة مشوهة للفكر النقدي العربي وأسسه الجمالية مثلما أنها لم تستفد من معطيات الحداثة الغربية التي يروج لها، فجاءت آراؤه مجموعة مبعثرة ومتناقضة من الانطباعات الذاتية غير المنظمة التي تحوم في فضاء بعيد كل البعد عن الشعرية بل عن الأدب برمته، ذلك أن ما كان يرمي إليه هو تصديق فكري على منطوق آيديولوجي، فكأنّ الباحث قد نسيَ – وهو بصدد الشعرية – الحديث عن جمالية مرتبطة بأدبية النصوص، فانساق على نحو لا شعوري إلى الحديث عن أزمة من أزمات الوعي الإنساني الوجودية والروحية مجردة عن إطارها الأدبي. فالشكية والعدمية والتشاؤمية بوصفها مواقف من الوجود وما وراءه بحد ذاتها ليست لها علاقة بشعرية النصوص ونثريتها، فالشعرية والنثرية صيغ وأساليب وتقنيات وليست مضامين مجردة، وإذا كان هم أدونيس البحث – في إطار الشعر العربي– عن مضامين إنسانية أو فكرية تحظى بأهمية ما، فلمَ لم تثر "شعرية" المتنبي اهتمامه النقدي أو "شعرية" ابن الفارض أو الحلاج التي تتضمن منطلقات فكرية/ فلسفية وروحية ؟

إن استقراء أبعاد نصوص النواسي والنفري والمعري من الناحية الدلالية يكشف عن أنها تلتقي في بنية هدم الفكر لا تأسيسه، فشعرية النواسي تسعى إلى هدم القيم الاجتماعية والأخلاقية من حيث سعيها إلى التحرر من كوابح الشر والرذيلة، وإذا كان الهدف من القيم الأخلاقية الإعلاء من شأن الوجود الإنساني والسمو به إلى ما يتلاءم مع كرامته وتعاليه، فإن اختراق تلك القيم أو هدمها لا يحقق إلا غايات مضادة هي الحط من إنسانية الإنسان والهبوط بها إلى مصاف الجسدية المحض حيث يلتقي الإنسان الجسدي المحض بالوجود المحايث للوجود البهيمي، وهنا تختلط المفاهيم وتلتبس نظراً لغياب العقل. فتصبح "الرذيلة هي وحدها الفضيلة" كما يريد أدونيس على لسان النواسي، وإذا كان الدين وقيمه العليا هو مصدر سمو الإنسان وتعاليه فإن مبدأ الرذيلة بوصفه مبدأ كونياً مهيمناً سوف يصطدم بعقبة الدين! وهذا ما دعا النواسي إلى اطراح الدين العقلي ليحل دين الجسد واللذة الحسية وغياب العقل "ديني لنفسي ودين الناس للناس"!

أما النصان الآخران للنفري والمعري فهما امتداد للنص النواسي في ازدراء العقل والتنكر لمعطياته من خلال استبدال النزعات النفسية المأزومة به، فنصوص النفريّ والمعري التي اعتمدها أدونيس لا تمثل فكراً مُعقلناً وإنما تعبر عن أزمة وعي وجودية، اختلال عميق في علاقة الأنا بالعالم، علاقة أنا مضطربة الوعي بعالم غير قابل للاستيعاب بل استجابة شعورية فاشلة يستدعيها فشلها إلى افتراض أنا متعاظمة ترى نفسها مركزاً للعالم ومعياراً للمعرفة. فإذا كان النفري والمعري في وعيهما المأزوم القلق على حق فإن البشرية كلها في ضلال !

إن الشعور بالاضطهاد الناجم عن قمع النوازع الغريزية الهدامة يورث شعوراً بالكراهية والنفور إزاء العالم والآخرين ويعمل على إسقاط تلك النوازع السلبية على الآخرين بما يبرئ الذات المأزومة من ثقل معاناتها من خلال شعورها بالبراءة مقابل تفاهة الآخرين وانحطاطهم، أو مقابل وعي الأنا وسلب الآخرين وعيهم، إن آلية الإسقاط السايكولوجي – في مثل حالات النفري والمعري– تبرئة للذات الخبيثة من خبثها لتحقيق التوافق السايكولوجي مع نفسها، وقد يتخذ هذا الوهم مظهراً فلسفياً من خلال التصدي للقيم الدينية السماوية وهو كبت مرضي / قناع تحولي يشعر الأنا – لا شعورياً – بنوع من الاستشفاء من دائها بمحاولة زعزعة اليقين الفكري والروحي السائد، وبذلك يعبر هذا المسعى الذي يتظاهر بالتعمق الفكري الفلسفي – في حقيقته – عن أزمات نفسية عميقة تسعى الأنا المأزومة إلى نقلها إلى الآخرين لأنها لا تمثل حواراً فكرياً يهدم من أجل البناء، وإنما هي استجابات شعورية – خالية من الفكر – تهدف إلى الهدم، وهدم الذات نفسها قبل أن تكون هدماً للقيم.

إن أدونيس يمجد تلك النصوص لتلك الغاية لأنها "تشوش نظام المقاربة الدينية ونظام المقاربة الفلسفية معاً" (المصدر السابق – ٧٢)، ولما كانت المعرفة الدينية والفلسفية تهدف إلى تكريس اليقين فإن تلك النصوص حين تعترض تلك المعرفة فإنها تزعزع ذلك اليقين لا لتحل محله يقيناً أكثر رسوخاً في العقل وإنما معرفة بلا يقين، أي تدمير المعرفة نفسها ليظل العقل حائماً حول العالم دون أن يعرف شيئاً أو يرسو على يقين مكين. هكذا تستحيل المعرفة – في شعرية أدونيس – فوضى معرفية أو معرفة بلا موضوع وعي للفراغ ! وهذا هو حقاً ما كان عليه فرسان شعرية أدونيس في نصوصهم الثلاثة. هدم قواعد العقل الأخلاقية لتحرير الغرائز الطائشة وإقامة عالم خارج نطاق الدين والأخلاق كما عند النواسي، وهدم المعرفة الدينية المتمركزة في الإيمان بالله لبناء معرفة حسية تتمركز في تقديس الإنسان وأنسنة الإله. أي إنزال الله إلى الأرض والارتقاء بالإنسان إلى عالم الملكوت عند النفري، وإلغاء ألوهية السماء وتجريد النبوة من قداستها لتصبح افتراءً ومصدراً للتضليل !

الشعرية بين المجاز والحقيقة

يسلك أدونيس مسلكاً غريباً في عرضه الخطاب المعرفي العربي في مرتكزيه الديني والفلسفي لإفراغه من محتواه العقلي، وكأن العقل العربي – عبر تاريخه الطويل – لم يستطع التمييز بين الحقيقة والمجاز في حيزهما اللغوي فيسوق أفكاراً غريبة مما يتناسل في ذهنه من تهويمات فيطلق رأياً مضللاً مفاده "أن الألفاظ وضعها الخالق ليعبر كل لفظ عن المعنى الخاص به، وإحالتها يعني ابطال الحقائق التي أراد الخالق أن ندركها"[٢٧] ثم

يبني على تلك المقولة افتراضاً آخر مؤداه "والصواب إذن هو أن نحمل اللفظ على المعنى الموضوع له أصلاً. أما الخطأ فهو حمله على غير المعنى الذي وضع له، وواضح أن هذا القول لا يبطل المجاز وحده وإنما يبطل كذلك الشعر".(٢٨)

إن أدونيس قد مارس خلط المفاهيم ببعضها وإخراجها من سياقاتها الفكرية وحشرها في سياقات غير التي وضعت لها. فارتباط اللغة بمصدرها الإلهي هو رأي متداول في تراثنا اللغوي بشأن نشأة اللغة الإنسانية، وهو القائل بتوقيف اللغة لكنه ليس الرأي الوحيد فابن جني يذهب إلى أن اللغة تواضع اجتماعي، وهذا مبحث ليست له علاقة بالنقد الأدبي ولا الشعر من قريب أو بعيد. أما المغالطة المأساوية في تصور أدونيس فتكمن في زعمه أن اللغة العربية ينبغي إلا تتجاوز معاني المفردات المعجمية التي وضعت لها في أصل اللغة! وهذا وهم من أوهام الباحث فلم يقل به لغوي عربي ولا ناقد أو شاعر فتراثنا اللغوي والنقدي منه براء. ثم يستنتج أدونيس من ذلك الوهم الحقيقة الأرخميدية التي مفادها: إن ذلك القول لا يبطل المجاز وحده وإنما يبطل الشعر! ونحن نقول إن ذلك لا يبطل المجاز والشعر فقط وإنما يبطل جل الحديث النبوي والقرآن ويفسد الأدب العربي برمته شعره ونثره. لأن القرآن لم يخل أغلبه من المجاز (الاستعارة والكناية والمجاز المرسل) كما أن الحديث النبوي قد بُنيَ أغلبه على المجاز ناهيك عن الشعر العربي، وللتدليل على بعض ما ذهبنا إليه وهو معروف لدى حتى عامة المثقفين نورد ثلاث آيات قرآنية لأنها من كلام الخالق سبحانه "الذي وضع اللغة ليعبر كل لفظ عن المعنى الخاص به" كقوله تعالى: "الرحمن على العرش استوى" و"يد الله فوق أيديهم" و"والسماء بنيناها بأيد وإنا لموسعون" فكيف يفهم أدونيس لفظ (العرش) و(يد الله) و(بنيناها بأيد) فهل (العرش واليد) تفيدان دلالتيهما المعجميتين الموضوعتين لهما في أصل اللغة؟ أم أن لهما دلالات مجازية سياقية ؟ وإذا كانت المعرفة الدينية الإسلامية أسيره لغة ذات دلالات سطحية وأنها تحرم المجاز، فكيف جاء القرآن محملاً بالدلالات المجازية العميقة حتى قال أغلب اللغويين والبلاغيين والفقهاء أن القرآن "حمال أوجه" أليس تعدد الدلالات النصية مبعثه المجاز بأساليبه المختلفة ؟

أما الأهم من ذلك – وهو ما لم يتنبه إليه أدونيس – هو العلاقة بين الشعرية ونصوص الشعراء الثلاثة المذكورين من جهة والمجاز من جهة أخرى. فلو كان الشعر العربي يخلو من المجاز وأن أولئك الشعراء قد عرفوا باستخدامهم البلاغي في شعرهم لكان ذلك خصيصة من خصائص شعريتهم، غير أن العكس هو الصحيح. فالنواسي والنفري والمعري هم أبعد الشعراء عن المجاز وأساليب البلاغة، وليست نصوصهم الشعرية إلا نصوصاً فكرية بلغة حرفية سطحية الدلالة تخلو من جماليات الشعر البلاغية وبخاصة المعري الذي يقترب شعره من الشعر التعليمي أكثر من غيره، وهذا ما جعله هدفاً للاستبعاد من دائرة الشعراء مع المتنبي لأنهما متفلسفان أكثر منهما شاعرين، وليس لديه من الشعر عدا الوزن والقافية إلا قليل. فمن أين استمدت نصوص أولئك الشعراء

الثلاثة شعريتها ؟ ولماذا لم يلتفت أدونيس – مادامت الشعرية عنده مجرد فكر – إلى شعرية أبي تمام والبحتري والمتنبي وهم ينتمون إلى المدرسة الفكرية المتثاقفة نفسها ؟

إن أدونيس قد قام بمقاربة نقدية / فكرية بانتقائه تلك النصوص لأنها تتضمن نزعات أثيره إلى نفسه من خلال بنيتها الفكرية وليس لشعريتها كما يزعم. فالنواسي مسكون بنزعات شاذة تهدف إلى هدم كل ما هو عربي قيماً وديناً، وهو معروف بمجوسيته في تمجيد النار والشيطان رغم أن هناك روايات تقول أنه قد آب إلى رشده في أخريات حياته وأما النفري فهو رهين حسية الوعي المتدني الذي لا يؤمن حتى يرى، وليس كل ما في الكون قابلاً للرؤية، وهو وعي أشبه بالوعي اليهودي الذي لم يقبل الإيمان حتى يرى الله جهرة، ولذا فقد انحسر وعيه في الأرضي المحسوس ولم يستطع الارتقاء إلى آفاق الكون اللامتناهي، وما تأليه النسبي الفاني – في وعي النفري – إلا نكوص عقلي لتقديس الطبيعة ومظاهرها الزائلة (الإنسان جزء من الطبيعة) وهو نمط من التفكير البدائي الذي تجاوزه التفكير الإنساني عبر تاريخه الارتقائي، وأما المعري فهو مسكون بالشكوكية وهي مظهر من مظاهر الوعي العائم العاجز عن إيجاد موضوعه الادراكي نتيجة لأزمته الوجودية الحادة الناجمة عن تجارب نفسية مريرة، ولا يخلو وعي المعري من دفاعات سايكولوجية اسقاطية تمارسها الأنا امتصاصاً لعدم رضاها عن ذاتها، وربما بسبب شعورها بالدونية نتيجة لقصورها العضوي الأمر الذي يخلق استجابات سلوكية مضادة تميل إلى تعظيم الأنا والحط من شأن الآخرين فتشعر بتفوقها وتعاليها ووجودها المفارق، وتتجلى تلك الآلية الدفاعية النفسية في قوله:

وإني وإن كنت الأخير زمانه   لآت بما لم تستطعه الأوائل

إنه لم يستطع أن يأتي بما أتى به الأوائل من الشعراء الذي تناقلته الأجيال حتى يومنا هذا لأنه كان ديوان العرب وحافظ قيمهم العليا وذوقهم الجمالي الرفيع. أما ما لم تستطعه الأوائل فقد أتى به حقاً، فقد أتى بكل تلك الشكوكية والقلق المعرفي وجاء بالتشاؤمية والسوداوية واحتقار البشر بلا استثناء، بوصفهم دنساً ينبغي للأرض أن تتطهر منه .

إن انتقائية أدونيس – في نصوصه التي لم يجد في الأدب العربي شعرية تضاهيها – لا تخلو من نزعات اسقاطية كنماذجه العليا، يخفي وراءها – وتحت قناع النقد – رؤيته للشعرية العربية – فكراً وقيماً جمالية – وهي رؤية مشوهة بدت من خلالها مشوهة صورة شعرنا العربي وفكرنا النقدي التراثي، ليقدمها إلى المهتمين بالأدب العربي في الكوليج دي فرانس(٢٩) فقوبلت بالشكر والتقدير.

المصادر والهوامش

(١) أدونيس – الشعرية العربية – دار الآداب – بيروت ١٩٨٩إف.
(٢) أدونيس – الشعرية العربية – ص٣١.
(٣) المصدر السابق – ص٣١.
(٤) المصدر السابق – ص٣١.
(٥) المصدر السابق – ص٦٨.
(٦) المصدر السابق – ص٢٣-٢٤.
(٧) الشعر والشعراء – دار الثقافة – بيروت – ١٩٨٠ – ٣٤/١.
(٨) البيان والتبيين – تحقيق عبد السلام هارون – مكتبة الجاحظ – القاهرة – ١٩٧٥ – ٢٩/٢.
(٩) المصدر السابق – ٢٩/٢.
(١٠) الشعر والشعراء – مصدر سابق – ص٣٢.
(١١) البيان والتبين – مصدر سابق – ١٣/٢.
(١٢) الشعر والشعراء – مصدر سابق – ص٣٤.
(١٣) المصدر السابق – ص١٤.
(١٤) أدونيس – الشعرية العربية – مصدر سابق – ص٣١.
(١٥) المصدر السابق – ص٥٦.
(١٦) المصدر السابق – ص٢٣.
(١٧) المصدر السابق – ص٢٣.
(١٨) المصدر السابق – ص٢٣-٢٤.
(١٩) المصدر السابق – ص٦١-٦٢.
(٢٠) المصدر السابق – ص٦٢.
(٢١) إن أدونيس هنا يبدو أكثر فرويدية من فرويد نفسه وفق المفهوم الشائع عن الفرويدية، ففرويد يرى أن الكبت Repression الغريزي ضروري للارتقاء الحضاري، لأن الكبت يعني توفير جزء من الطاقة اللبيدية لأغراض الإبداع والابتكار، أما تحرير الغرائز – وهو ما يميّز المجتمعات البدائية غير المتحضرة – فيعني استنزاف الطاقة اللبيدية الغريزية برمتها في إشباع الدوافع الغريزية مما يحرم المتطلبات الحضارية من الطاقة اللازمة لإنجازها. ولذلك فإن الشعوب تحقق الإنجازات الحضارية بقدر ما تمارس من كبح غريزي، ومن ثم فإن فرويد يولي الدين أهمية عظمى في هذا المجال، لأنه يساهمُ في البناء الحضاري. راجع (فرويد – مستقبل وَهْم – ترجمة جورج طرابيشي). أما هربرت ماركوز فيدين الحضارة الرأسمالية المعاصرة لأنها حضارة لا قمعية على الصعيد الغريزي، فهي تقوم على مبدأ تحرير الغرائز والجنسية خاصة، من خلال دعم الحريات المطلقة، والسماح لوسائل الإعلام (المرئي والمقروء) بممارسة التصعيد الإباحي الجنسي، ممثلاً بصالات العرض السينمائي والمجلات الإباحية المتخصصة التي تساهم – مجتمعةً – في تشييء الكيان الإنساني بما في ذلك الجسد الذي يصبح بأكمله موضوعاً جنسياً، وهو واقع يتنافى مع إنسانية الإنسان. ولذا يقول ماركوز: "إن

على الإنسان أن يكون إنسانياً حتى في علاقاته الجنسية". راجع (هربرت مـــاركوز – الحب والحضارة – ترجمة مطاع صفدي – دار الآداب – بيروت).

(٢٢) أدونيس – الشعرية العربية – مصدر سابق – ص٦٢.

(٢٣) المصدر السابق – ص٦٧.

(٢٤) المصدر السابق – ص٦٨.

(٢٥) المصدر السابق – ص٦٩.

(٢٦) إن أدونيس لم يتعمق في دراسة الخطاب النقدي العربي القديم ممثلاً بأعلامه المعروفين ومصنفاتهم النقدية، وهو ما يفسر إساءة قراءة أدونيس لذلك الخطاب فـــي ضـــوء مـــا يطرحه من ملاحظات في كتابه موضوع دراستنا هذه.

(٢٧) المصدر السابق – ص٧٦.

(٢٨) المصدر السابق – ص٧٦.

(٢٩) راجع مقدمة (الشعرية العربية) لأدونيس بقلم إيف بونفوا فهي تكشف عن البنية الفكرية/ الأيديولوجية المسكوت عنها في أطروحات أدونيس في هذا الشأن.



القسمُ الرابع
في النقــد القصصيّ

الزنـــابقُ وَالأفعى

بنية الغياب
في تجربة عبد الصّمد حسن القصصية

إضاءة منهجية

حين تتعذّر إماطة اللثام عن مرجعيات النص الخارجية وفي مقدّمتها مرجعية المؤلف التاريخية والإبداعية، فإن النص يصبح مرجعاً كلياً يضطر الناقد – إزاءه – أن يختـــرق بناه الفنية والسرديّة سبراً لمكوناته الدلالية، انطلاقاً من عناصـــره التكوينيـــة وأشـــكاله الإبداعية، وبخاصة بنيته اللغوية في سياق قراءة نصيّة داخلية وعلى الرغم ممـــا لهـــذه المنهجية من حسنات فإن لها مساوئها التي يبرز في مقدمتها التنكـــر لقصـــديّة المبـــدع وغائياته، الأمر الذي يفتح أفق التأويل واسعاً أمام القارئ، فيحمّل الـــنص – أحيانـــاً – مالا يحتمل من الدلالات التي تصبح – من ناحية أخرى – إســـقاطاً، للاوعـــي القـــارئ وقصديته، بدل أن تكون تعبيراً عن قصدية المبدع ورؤيته الإبداعية ! ولذا فإن الاجتثاث الاضطراري للنص السردي الذي يمارسه كاتب هذه السطور من مرجعياته التكوينيـــة الأساسية لا يعبّر عن موقف مذهبي وإنما هو موقف منهجي مؤقت.

استهلال تمهيدي للقراءة

إن المنجز الإبداعي القصصي للقاص عبد الصمد حسن يمثل جزءاً من تيار القصـــة الستيني في العراق، وقد استطاع عبر تجربته القصصية "زنابق الماء" أن يحدّد مســـاره الخاص وشخصيته الإبداعية التي سوف تحتل موقعها المتميز في التجربة القصصية في العراق، إذا ما أوليت العناية والاهتمام اللذين تستحقهما، حين يقيض لهـــا قـــارئ جـــادّ يوقظها من سُباتها.

تحتوي "زنابق الماء" المجموعة القصصية البكر للقاص عبد الصمد حسن الصـــادرة عن دار الشؤون الثقافية – بغداد ١٩٩٤، تسع قصص قصيرة تؤلـــف ملامـــح تجربتـــه القصصيّة التي تتخطى حاجز مرحلة الستينات القصصي، مُستلهماً مظاهرها التوثيقيـــة، ذات النزعة الواقعية الانتقادية، ومستفيداً من تجريبية السبعينات وحداثتها. وقد ســـاهمت تلك المؤثرات الفكرية والفنية في تشكيل الملامح العامة لعوالم عبد الصمد القصصيّة.

وبالنظر إلى غنى تلك العوالم واكتناز مظاهرها الإبداعية علــى مســتويات القــص المتعدّدة، فإننا سنميل إلى دراسة بعض البنى الأساسية في فنه القصصي كبنيــة الســرد التي سنقصرها على أنماط السرد من حيث علاقته بالراوي ومن حيث علاقته بالأحــداث والزمان انطلاقاً من إدراكنا ما لذلك من أهمية في إبراز مظاهر الحداثة وتقنياتها التــي ساهم توظيفها المقتدر في إكساب تلك التجربة الإبداعية قيمتها الفنية المتميــزة، كمــا أن الدراسة – لضرورات منهجية – لابد لها من إيلاء البنية الدلاليــة حقهــا مــن العنايــة والاهتمام إيماناً منا بأن النص الإبداعي شكل ومحتوى. وإذا كانت الوحــدات الســردية التي تؤلف التجربة القصصية للقاص عبد الصمد متباينة في أبنيتها السردية والمكانيــة، فإن هناك ثيمة Theme مهيمنة تلقي بظلالها القاتمة على مساحة السرد الكلية على النحو الذي أباحَ لنا أن نطلق عليها تسمية "البنية" لما تتمتع به البنية من ثبات، وأعنــي بتلــك البنية "بنية الغياب" المهيمنة على الشخصيات المركزية أو الشخصيات البديلة التي ترتبط بها بوشائج حميمة. وبنية الغياب تحمل دلالة رمزية تتشظى عبر الحقل الــدلالي لثيمــة الغياب، سواء أتخذ مظهر الاندثار البايولوجي أو الضياع والتيه، أو السفر المفتوح عبــر الزمن السردي، أو المنتظَر الذي لا يعود.

بنية الســـــرد

يتخذ السرد – لدى القاص عبد الصمد – مظاهر متعدّدة تتوزع بين السرد المباشــر الذي يسم أغلب النصوص السردية في مجموعته المذكورة والسرد المُمَسْرح الذي يمهّــد فضاء القص لحركة الشخصيات عبر الأحداث التي تتفاعل على نحو عميق مع بعضــها لتحدّد الملامح الاجتماعية والنفسية للشخصية، من خلال التركيز على العناصر الأساسية في الوصف المكاني. ويمكننا تلمس تلك المظاهر السردية في النص الأول "زنابق الماء" التي تكشف قدرة القاص الإبداعية العالية باستثماره أنماطاً مزدوجة من السرد تتجلّى في نمطي السرد الموضوعي والسرد الانطباعي الذي يعبّر عن رؤية العالم من خلال عيني الشخصية، وهو نمط سردي تعود أصوله إلى تيار الوعي، ويبدو ذلك الــنمط الســردي الذاتي في وصف الفتاة لصخور الشاطئ العارية، بعد أن انحسرتْ عنها غلالــة المــاء الشفافة:

- **أشعرُ بهذه الصخور تنزف دماً أخضر، إنها وحيدة هجرتها قبضةُ النهر ... الخ.**

وتبلغ تقنية السرد ذروتها الفنية والجمالية باستخدام نسق التضمين سواء المتخذ شــكل التضمين "الحكائي" إذ يصبح السرد وحدة سردية صغرى داخل الوحدة الســردية الأم، أم

الذي يبدو تضميناً على شكل "أرصاد" أو "ترصيع" كما يسميه تودوروف، والذي يتولى التعبير عن محتوى الشخصية العميق وكوامنها النفسية أو رؤيتها للعالم، وقد اتخذ هذا النسق السردي مظهر التضمين المرآوي على هيئة حلم يقظة:

- إني أشعر بسفينة تمخر بعيداً هناك في خليج عميق حيث المياه الهادئة والشمس أخف سطوعاً، ألا تشعر بأنكَ تغرق في خليج صغير بارد ولا أحد ينقذك؟ (ص١١)

أما إذا انتقلنا إلى (منزل بعيد) فإننا سنكون إزاء بنية سردية متطوّرة فنياً تكشف عن تمكن القاص من أدواته القصصية ذات التقنية العالية، على مستوى بناء الحدث في الزمان، إذ يوفق القاص – على نحو مقتدر – في استخدام نمط السرد اللولبي الذي يخترق فيه القص فضاء الزمن الحاضر ليعود إلى الماضي على هيئة استذكار حلمي تؤديه شخصية الزوجة المنتظرة عودة زوجها المقاتل في جبهة الفاو، وهو استحضار استبطاني سايكولوجي لعلاقة الشخصية بالمكان الأليف (البيت) الذي أُجبرت العائلة على النزوح عنه بسبب الحرب.

ويتكرر نسق السرد المرآوي عبر تقنية "الأرصاد" أو السرد المشهدي التي تتخذ في (الرجل والطيور) عين الطائر مرآةَ تعكس محتوى الشخصية وعالمها العاطفي (زهرة مقابل كامل) الغائب الذي يتماهى بذلك الطائر، عبر المكوّنات النفسية والعاطفية للفتاة إبان تلك اللحظة التي يجتاحها فيها شوق عارم إليه، وتقترب تلك التقنية السردية من التعبير الكنائي الاستبدالي الجزئي باستبدال صاحب الطير بطيره، إن ذلك التضمين المرآوي المتجسد بعين الطائر يمثّل موقفاً إسقاطياً وجدانياً لمشاعر الفتاة المضطرمة.

وإذا كان القاص عبد الصمد قد وفق – بتوظيف نسق التضمين المرآوي – الأرصاد – في تحرير العناصر العاطفية المكبوتة في شخصية "زهرة" وتعرية ملامح عالمها الداخلي – فإنه يصل ذروة التجسيد الرمزي لميولها الجنسية اللاشعورية المتسامية التي تتمظهر – تحويلياً – بالطائر نفسه. إنها تكشف عن تلك الرغبات إزاء كامل الحاضر – الغائب بذلك الطائر الذي انفرد عن السرب بعد إطلاق سراحه، ليحلّق في الفضاء قريباً منها فينقر جسدَها الممتلئ بمنقاره الدقيق، نقرات متلاحقة راعشة دون "أن يحس الآخرون بهذا الهبوط والتلامس الناقر والغيبوبة القصيرة ...".

إن بنية السرد – لدى القاص عبد الصمد – لتبدو أكثر إشراقاً وإثارة وتفرّداً باعتماده بؤراً سردية متعددّة فإلى جانب تمكنه المتميز في الكشف عن عوالم شخصياته السردية عبر الحوار المباشر أو الممسرح أو السرد الموضوعي والانطباعي، كما لاحظنا في الوحدات السردية السابقة، فإنه يوفق بالتركيز على استبدال السرد بالوصف المكاني في تجسيد ملامح الشخصية في أشد مواقفها قسوةً وحدّة، كما يبدو ذلك في تعامله مع شخصية الفدائي التي صوّر عالمها الداخلي النفسي والفكري العميق، عبر تركيزه

المكثف على تصوير المكان – الغرفة التي تؤطر تلك الشخصية في (الوجه الآخر للعالم). ويقترب ذلك النمط من الوصف المكاني، بالتصوير الاستعاري الذي يحيل إلى المستعار له بقرينة دلالة المكان على ساكنيه.

وتتخذ تقنية السرد الأرصادي أشكالاً متعددة في قصص عبد الصمد، إذ يتمظهر بمظاهر شتى فإنه لا يني يبتدع تقنيات سردية شبيهة بالأرصاد، غير أنه أرصاد مركب ذو أثر تصويري عميق، حين يجمع بين مشهد السماء – التي تتلألأ في صفحتها المعتمة نجوم ذاوية تلوح عبر نافذة مشرعة لغرفة تبدو – عبر تضيد مكاني رائع – ووصف مكاني لا يقلّ خواءً عن خواء السماء وذبولها ليتساوق تأثير المكانين المجدبين تساوقاً متلاحماً في تصوير شخصية الزوجة البائسة المنكفئة على عالمها الكئيب في انتظار زوجها الغائب. إنه خواء إنساني متجسّد بخواء فضاءين، فضاء العالم وفضاء الغرفة المجدبة.

البنية الدّلاليّة

إن ما يلفت اهتمام القارئ – أي قارئ – للنصوص السردية موضوع الدراسة – إلى جانب بناء الشكل السردي الذي يتمتع بتأثيرات جمالية بالغة القوة، لما ينطوي عليه من تقنيات سردية حداثية متقدمة تتجلى في البنية الأسلوبية الرمزية وشعرية اللغة، التي تحفز الخيال وتوقظ الشعور بجمالية الفضاءات السردية وعمقها وألفتها وبخاصة لغة القاص الواصفة لبنية المكان التي تساهم – على نحو فعّال – في تعميق إيهام القارئ بموضوعية الأشياء والأحداث وواقعيتها. إذ تبدو المتون الحكائية بكل أحداثها وشخصياتها مفعمة بالحياة ونابضة بالصدق والعفوية الطاغية.

وإذا كانت البنية الدلالية لبعض النصوص تتسم بالغموض نظراً لخضوعها لأسلوبية تعبيرية رمزية تجعل من غير اليسير اختراق بنيتها السطحية لصلابة الشكل وتماسك وحداته السردية البنائية، تلك الصلابة الناجمة عن خلق فضاءات حكائية ذات مبنىً أسطوري غرائبي خارق، قد تمتد جذوره إلى خبايا ذلك المظهر الفنتازي ذي الأصول الأسطورية الخارقة، في الضوء الباهر أو الشعلة الحمراء الوهاجة، التي تخلف اختفاء المرأة – الحلم المستحيل الذي تطارده الشخصيات المركزية في بعض النصوص السردية مثل (مملكة الشمس) و (النهر) الذي تستحيل فيه الشعلة الوهّاجة أو-الشمس الحمراء "جمرة مشرقة كشمس هادئة أضاءت قارب جاسم الأسير بنورها الجميل" (زنابق الماء – ٥٦).

إن الدلالات الرمزية لبعض النصوص السردية في (زنابق الماء) تظل عصية على القراءة النهائية المغلقة، إذا ما عُزلت تلك النصوص عن مرجعياتها الخارجية أو أخضعت إلى نمط قرائي يتنكر لقصديّة الكاتب ونياته، الاّ أن الاستقراء الأفقي المتأمل

لهذه النصوص يوحي ببنية دلالية ذات خصائص فكرية وسايكولوجية مهيمنة لها أثرها الحاسم في تحديد مصائر شخصياتها السرديّة. وهي – بلا شك – تشي بموقف رؤيوي للعالم لا يسع الكاتب الاّ أن يبلور موتيفات نصوصه السردية من خلاله. وبالنظر لهيمنة تلك المصائر ونمطيتها فإنها تشكل بنية دلالية مهيمنة تشترك فيها تلك الشخصيات.

إن ما يميز تلك النصوص أنها تتسم ببنية غياب مأساوي شامل تطال الشخصيات المركزية أو الشخصيات المقترنة بها جميعاً. إنه مصير فاجع تحكمه قدرية تراجيدية، لا نجد مبرراً معقولاً لسريانها القهري ذلك أن مصير البطل التراجيدي سواء في الدراما أم الملحمة، إذا كان ثمرة من ثمار فعل الشخصية الذي يشترط – ضرورة – ذلك المصير الفاجع والمثير للشفقة، على وفق ثنائية الخير والشر التي تميل إلى حتمية أخلاقية صارمة يتحدّد من خلالها مصير البطل بانتقاله إلى السعادة أو الشقاء – بحسب المنظور الأرسطي – فإن مصائر أبطال عبد الصمد المفجعة أو المأساوية، إنما ترسمها قدريّة غامضة بعيدة عن أية ضرورة أخلاقية معقولة، باستثناء شخصية الفدائي في قصة (الوجه الآخر للعالم) الذي يواجه الموت البطولي عن وعي وإرادة إنسانيتين من أجل حريته وإنسانيته المستباحة: "لابد من مواصلة الرحلة ... أنْ نشارك الآباء والأبناء قدرهم وإنْ غمرنا العالم بموته الكاسح" (زنابق الماء – ٣٦).

وتبلغ تلك القدرية الغاشمة ذروتها العبثية في قصة (الأصوات) حين تقتصّ من "عزيزة" الفتاة الشابة البريئة جزاء سقوط أمها في هاوية الرذيلة، دون أن يشفع لها ما تعانيه من صراعات نفسية وعذاب مرير، يتخذ صوراً حلمية كابوسية مُريعة تقضّ مضجعها:

- **نعم ما شاهدته في نومي كالذي قلته الآن،**
عديد من الوجوه المذبوحة تجمعت أمامي في فوضى بلا عيون،
انكمشتْ والذعرُ يعلوها، احترقتْ وتحولتْ إلى رماد.........(زنابق الماء – ٤٩).

ويتجلى القِصاص في غياب تلك الفتاة المفاجئ وهو غياب مطلق يندرج ضمن الحقل الدلالي للموت، ويوحّد جميع الشخصيات المركزية في نصوص المجموعة المذكورة، التي تتفاوت بين تلاشي الآثار التي خلفها الشاب والفتاة على صفحة الماء على شكل زنابق مائية سرعان "ما التهمتها أفاعي الماء" في النص الأول، وهو تلاشٍ رمزي لاختفاء فاعلية المؤثر نتيجة لتلاشي الأثر بفعل القدرة التدميرية الساحقة للطبيعة بما يؤكد تضاؤل الإنسان وهشاشته، وغياب الزوج الأبدي في (منزل بعيد) النص الثاني، أو موت زوجة "عباس" المقاتل العائد من جبهة القتال مفعماً بشوق عارم للقياها فيفاجأ بموتها في المستشفى بعسر الولادة، فلم يلبث سوى لحظات حتى انطلق عائداً إلى حيث

أتى ليغيب في ظلمات العالم وضبابه العدمي الكثيف. ولا يكاد مصير "كامـل" الحاضـر في المكان السردي غياباً مطلقاً ابتداءً من مستهل القصة حتى نهايتهـا – يختلـف عـن مصائر أقرانه المفجوعين، بينما لا تلبث فتاته الغارقة في استيهاماتها الأليمة وهي ترنـو إلى ذلك الطائر الرمادي الذي تتمرأى به شخصية "كامل" الغائب وهو "يغيبُ في الظـلام الخفيف" (الرجل والطيور). وتقترب تلك النهاية من نهاية البطل في (مملكـة الشـمس) الذي "سلك سبيلاً أغرقه في ظلام كثيف" تغمره مشاعر الانكسار والتمـزق إثـر بلـوغ المرأة الشابة التي طالما أفنى ردحاً من الزمن باحثاً عنهـا، حافـة الهاويـة الأخلاقيـة و"اختفائها في الآفاق المظلمة" (ص٤١). ونجد النهاية المأساوية نفسـها فـي (الضـوء والجسد) التي تتجلى بالضلال والتيه المفاجئ الذي وجد فيه الشـاب والفتـاة العاشـقان نفسيهما غارقين فيه: "يتبعهما الليل الذي أضاعَ سبيله".

إن بنية الغياب التراجيدي التي حددتْ مصائر الشـخوص الحكائيـة فـي التجربـة الإبداعية للقاص عبد الصمد حسن بوصفها بنية مهيمنة كلية لابـد أنهـا قـد اكتسـبت ملامحها وخصائصها التكوينية من منابع رؤيوية ذات طبيعة وجودية وسايكولوجية كامنة في لا وعي التجربة الواقعية وهو لا وعي يمتزج فيه الفردي بالجمعي على نحو فريـد ذلك الامتزاج الذي تمخض عن نص سردي يمثل ذروة قصصية من النـاحيتين الفنيـة والبنائية وأعني به قصة (النهر) التي تمثل نموذجاً فذاً في القصة القصيرة ذات الملامـح الحداثية المتطورة، إذ يمتزج فيها الواقع بالخيال امتزاجاً هرمونياً تتلاقح فـي خضـمّه رؤىً وبُنىً سايكولوجية معقدّة، عبر بناء حكائي متعدد التقنيات، تتجـاوز فيـه تعدديـة الأصوات وتباين زاويا النظر وأبنية السرد واختلاف الشخصيات مـن حيـث التسـطح والنمو الفكري والسايكولوجي لتتمخض عن مبنىً حكائي بالغ التأثير تتداخل فيه منـابع الأسطورة مع مكونات الواقع وخصائصه الموضوعية، إذ يتحول فعل التضحية الطقسي البدائي ذو الطبيعة السايكولوجية – القهرية بوصفها رؤية فلسفية ودينية لديمومة الخيـر وتواصل العطاء التي تسم الحضارة الزراعية القديمة التي يشكل النهر علتهـا ومصـدر بقائها إلى ثنائية تضاد على قدر كبير من القسوة والصرامة (أخـذ – عطـاء) ذلـك أن "النهر ينتقم .. النهر يستردُ عطاياه" تلك التعزيمة السحرية المريعة – التي تتكرر علـى لسان الحاكية العجوز – المعادل الموضوعي لفعل اللاوعي الجمعي الغابر – التي دفعت "عباس" الشخصية المحوريّة -- في النص السردي – نحو مصيره المأسـاوي. دونمـا تردّد، وكأنه انصياع لا شعوري لنبوءة طقسية زائفة تدعمها قدريّة غاشمة.

مـــــــرايا السّـــــرد

قـــراءة بنائية للتجربة القصصيَّة
"الجياد" للأديب صالح عباس

١ – استهلال أولي لقراءة النص:

إن دراسة نص أدبي يتسم بفراغ مرجعي، لابدّ أن تكون محفوفة بمنزلقات منهجية تشبه الانزلاق في هوّة سحيقة، لا قرار لها، لأنها تجعل النصوص الإبداعية فضاءات مفتوحة لإمكانيات تأويلية منساحة الحدود، ولن تجد ما يلجم جموحَ التأويل إلاّ السياقَ النصّي ذاته والبنية التكوينية للجنس الأدبي نفسه، ومن هنا فإن خصائص هذا النوع الإبداعي ستكون مفاتيح متاحة للاشتغال على تلك النصوص، وليس بنيتها اللغوية.

فدلالة النص الشعري مثلاً – هي في طبيعتها – دلالة مراوغة يصعب اصطيادها بشباك اللغة المعيارية، نظراً لتنكر الشعر الدائم لأصله اللغوي المعياري، وارتكازه على البناء المجازي أو الاستعاري، ومن هنا تتعدد الدلالات وتنتشر في ضباب التكثيف اللغوي ونزعة الترميز التي تميل إليها أغلب النصوص الشعرية وبخاصة النصوص الحداثية.

ومن جهة أخرى فإن الشعر هو أكثر التصاقاً بالذات المبدعة وأعمق انسلاخاً عن مرجعياته الواقعية، فلا يكاد يربطه بالواقع الموضوعي إلاّ اللغة، التي هي الأخرى عرضة بشكل دائم إلى الإنزياح الذي يخلق فجوة واسعة بين اللغة وسياقها المعياري / المعجمي، أو بين الدال والمدلول، ومن هنا ينبثق غموض الدلالة الشعرية التي تفقد صلتها المباشرة بالواقع لتتولد دلالات أخرى وتنمو في نسيج النص وعلاقاته اللغوية المتموضعة في البنية التركيبية والرمزية الكلية للنص، ولذلك تمسُّ الحاجة إلى الاستضاءة بمرجعيات النص التاريخية لكي تصبح مقاربة النص ممكنة، وإلاّ أصبحت الدلالة مجرد إسقاط ذاتي للقارئ / قراءة لشخصية القارئ وليس قراءة للنص، وهذا يعني انفتاح أفق التأويل بلا حدود وتعدد القراءات على نحو لانهائي.

أما النص السردي فهو نص موضوعي في طبيعته يمتاح مادته ومحتواهُ من الواقع الموضوعي الذي تنتشر بين ثناياه شخصية المبدع على نحو من الأنحاء بحيث يمكننا الاتكاءُ على النص وحده للإمساك بدلالاته، ذلك أن الواقع السردي محايث للواقع الموضوعي ومعبرٌ عنه، وهذا لا يعني بالضرورة أن النص السردي يفتقر إلى التخييل، وإنما يتمركز عنصره التخييلي في بنية النص الكلية وحركة الأحداث ومصائر الشخوص

التي تحددها رؤية المؤلف، وليس في بنية النص اللغوية، وهذا هو جوهر الاختلاف بين الإبداع الشعري ذي الطبيعة الذاتية والإبداع القصصي ذي الطبيعة الموضوعية.

ولعل تلك المقولات هي التي تجعل كاتب هذه السطور يلج عوالم التجربة القصصية الليبية المعاصرة – في مظهر من مظاهرها الإبداعية – بقدم ثابتة مطمئنة على الرغم من غياب المرجعية التاريخية لتلك التجربة، للعوامل التي سبق ذكرها، ورغم عدم إحاطته بالخصائص المميزة للأدب الليبي المعاصر واتجاهاته الإبداعية والفنية، انطلاقا من إيمانه بأن هذا الأدب هو جزء من حركة الأدب العربي الحديث واتجاهاته المتعددة.

٢– النص المقترح وإشكالية المنهج

إن نصنا المقترح للقراءة هو مجموعة قصصية للأديب الليبي صالح عباس، تضم في متنها خمسة عشر نصاً سردياً جزئياً، تحت عنوان "الجياد" وهي صادرة عن الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان / مصراته عام ١٩٩٩، وهي تمثل باكورة التجربة الإبداعية لمؤلفها.

والنص الأدبي بنية لغوية مركبة ذات مستويات متعددة أو بنية كلية تؤلفها بنى مختلفة ومتباينة من الناحية التكوينية، ولذا فإنها تستلزم تعدداً في مستويات القراءة، لذا فقد ارتأينا أن تنحصر قراءتنا في المستوى السردي أو بنية السرد من حيث علاقته بالراوي من جهة وعلاقته بالحدث من جهة أخرى، وما يؤدي إليه ذلك المنهج من إشارة مواربة للبنية الدلالية التي تمثل جوهر الحدث، لأن الحدث السردي ليس مجرد تصادم كتل حجرية تقذفها رياح عاتية وإنما هي نتاج فاعلية الشخصية في صراعها مع العالم الخارجي أو صراع قواها الداخلية، وهذا الصراع – بوصفه استجابات لضغوط الخارج أو الداخل – هو الذي يحدد مصائر الشخصيات في ضوء علاقتها بعالمها وذاتها في الوقت نفسه.

٣– أنماط السرد وبناء الحدث (الحبكة)

إذا كانت نصوص (الجياد) القصصية تنمو في ظلال رؤية إنسانية واضحة ذات منحىً نقدي تتراوح بين التفاؤلية حيناً والقدرية الاجتماعية الصارمة حيناً آخر، فإنها من الناحية السردية غير متجانسة نظراً لاتساع الإطار الزمني الذي تتحرك النصوص القصصية في فضائه، فلعل من قبيل المفارقة أن يتعايش حَشدٌ من الشخصيات السردية المتباينة من حيث الزمن السردي والرؤية الفكرية، فإنه في الإمكان تخطي تلك المعضلة لأن الفكر بناء قارٌ (ثابت) بينما أنماط التعبير (الشكل الفني) هي ذات طبيعة ديناميـة متغيرة، أو قلْ هي أكثر عرضةً للتغير من سابقها (الفكر)، ومن ثم فلا غرابة في أن

يلاحظ القارئ أن النصوص السردية المتباينة التي يضمها عنوان واحد (الجياد) تحتضنها أشكال فنية سردية مختلفة تتنوّع بين التقليد والحداثة، بين نمط السرد الحكائي القديم والنمط السردي الحداثي بمستوياته السردية المتعددة، ومن هنا فإننا سوف نعمد إلى دراسة هذه النصوص من حيث أنماط السرد تبعاً لخصائصها السرديّة التي يتقاسمها محوران هما: المحور السردي التقليدي والمحور الحداثي.

٣- ١ محور السَّرد التقليدي

يرتبط السرد التقليدي ببواكير نشأة القصة الحديثة التي تعدُّ امتداداً للحكاية أو أسلوب القص البدائي الذي يتولى فيه الراوي سرد الأحداث بصوته المنفرد، ويهيمنُ فيه ضمير الغائب، فيما تختفي أصوات الشخصيات، كما يلاحظ على هذا النمط الحكائي أن الوصف يطغى على السرد، وغالباً ما يكون التركيز الوصفي على العالم الخارجي (بعدي الزمان والمكان) والمظاهر الخارجية للشخصية، فيما تظل العوالم الداخلية للشخصيات هامشية وثانوية بالنسبة لاهتمام الراوي، أما ما يميز الشخصيات فإنها غالباً ما تكون ضئيلة الفاعلية في سيرورة الأحداث وتطورها، ولذا فهي أقرب إلى السلبية لأنها محكومة بقدرية مهيمنة تفرضها عوالمها الحكائية وحركة أحداثها التي توجهها رؤية السارد، أما النمط السردي الحداثي فهو نمط معقد النسيج متعدد العناصر والاتجاهات وهو ما سيتضحُ في موضعه.

وإذا عدنا إلى نصوصنا السردية – موضوع هذه الدراسة – نلاحظ أن ترتيبها المكاني في إطار النص الكلي، لا يعكس تجربة المؤلف الفنية فهي متداخلة ومتشابكة على نحو متموّج، بحيث أننا لا يمكننا تحديد المرحلة البدئية في تلك التجربة ونفصلها عن مرحلة النضوج الفني، وتطور آلياتها الإبداعية وبصورة عامة فإن المرحلة التقليدية أو محور السرد التقليدي – حسب تصنيف هذه الدراسة – قد ضمتْ نصوصاً غير متجانسة من الناحيتين الزمنية / زمن الكتابة والمكانية / محور التوزيع المكاني على مساحة النص الكلي / المجموعة القصصية.[1] إلا أن القاسم المشترك بين هذه النصوص

---

[1] الطريد ١٩٧٧ – النص الثاني / الوميض ١٩٨٥ – السادس / الجياد ١٩٧٧ – العاشر الأرغفة – ١٩٧٦ – الحادي عشر/
حنين ١٩٧٨ – الثاني عشر / خطوات نحو الهاوية ١٩٧٨ – الثالث عشر / لا ١٩٧٨ – الخامس عشر.

هو أسلوب القص من الداخل، الذي يقوم المؤلف – بوصفه راوياً – بعملية قص الحدث حتى نهايته وتصوير الشخصيات واستنطاقها نيابة عنها.[٢]

ففي نص "الطريد" تبدو الشخصية المركزية مقذوفاً بها في عالم بالغ القسوة، لا نعرف مرجعياته الاجتماعية، وهي شخصية مجردة من الوعي والفاعلية تحكمها قدرية غامضة، وعلى الرغم من مضمونها الإنساني فإنها تبدو غريبة عن الواقع إلى حدٍّ ما، بينما يخيم على ذلك المضمون ضباب كثيف وعلى الرغم من طغيان الجانب المأساوي على تلك الشخصية فإن محنتها الوجودية تبدو عبثية لأنها تفتقر إلى التبرير، وهذا ما يجعل المتلقي فاغراً فاهُ أمام غموض الفضاء السردي الذي يجعل الأحداث تراكماً سردياً يفتقر إلى الترابط المنطقي، وعلى الرغم من محاولة النص البوح بأسراره المُلغزة التي ساقت الشخصية إلى واقع مأساوي مهين، لا يليق بالكرامة الإنسانية من خلال عنوانه "الطريد" فإن ذلك البوح لم يكن إلا محاولة خجولة متعلثمة تتحاشى الكشف والإضاءة، مما انعكس على حقيقة إنساننا الطريد الذي لم يبد إلا شخصية عبثية في عالم تشيأ فيه الإنسان وأفرغ من محتواه الإنساني ليصبح كياناً ورقياً مسطحاً خالياً من أية كثافة إنسانية.

ويهيمن النمط السردي ذاته في النصوص (المفاتيح ، الوميض ، الجياد ، الأرغفة ، حنين ، خطوات نحو الهاوية ، لا) وهي في أغلبها نصوص تعتمد الواقعية التاريخية أو السرد التوثيقي – كما في الجياد – والوميض – التي تتمحور أحداثها حول بطولة الثوار العرب في ليبيا وكفاحهم ضد الغزاة الطليان أو الواقعية الاجتماعية التي تبرز الشعور العميق بالألفة الإنسانية ودفء المشاعر، على الرغم من بؤس المكان الذي يضيء الوصف جوانبه الخفية ذات الصلة المباشرة بالشخصية الإنسانية (كما في الأرغفة ، لا) ويتخذ السرد في بعض نصوص هذا المحور منحىً وصفياً آخر حيث يعدل المؤلف عن وصف العالم الخارجي، إلى وصف كوامن العوالم الداخلية لشخصياته كما في (حنين – خطوات نحو الهاوية).

ففي (حنين) يحاول المؤلف رصد الوعي الطفولي للعالم والأشياء في إطار بعد مكاني / اجتماعي محلّي (القرية وتقاليدها وقيمها) تحلُّ فيه حركة الوعي الطفولي وامتداداته محل حركة الأحداث، والنص ينطوي على قدرة وصفية عالية تحاول أسر لحظات الوعي البالغة الدقة في قفص اللغة الساردة التي تنمو في فضاء سردي محكم النسيج.

---

[٢] المقصود بالقص من الداخل القص من داخل النص، بمعنى أن الراوي يكون داخل الحدث يعرف عنه كل شيء ويعرف طبيعة الشخصيات ونواياها، على عكس القص من الخارج الذي يسمى أسلوب (عدسة الكاميرا).

ويقترب نص (خطوات نحو الهاوية) من حيث أسلوب السرد ومحتواه من النص السابق، ذلك أن هذا النص يتميز بكونه صياغة سردية بارعة لمتن حكائي واقعي يستبطن أعماق شخصية شاب شرقي يعاني حرماناً عاطفياً وعطشاً جسدياً للجنس الآخر، فيصبح ضحية لفتاة لعوب مخادعة تمتطي صهوة أي حصان يوصلها إلى غايتها، تتحرك الشخصيتان في حدود مكانية مدرسية هي قاعة الامتحان، وتتمكن الفتاة في النهاية من تحقيق غرضها باستدراج ذلك الطالب / الشاب بكل ما أوتيت من خبث ودهاء مراهنة على جمالها الأخاذ الذي خلب لبه فوقع في أسرها مسلوب الإرادة بعد أن **(تسللتْ محترسة يقظة، قدمُ صغيرة يسوقها ساقٍ قمحي ناعم رقيق اندستْ بين قدمي صديقنا في سكينة ووداعة بريئة مغلفة)**.[1] وعبثاً كان يقاوم رياح إغرائها العاتية التي أنهكتْ محاولاته تجميع أشلاء كيانه المبعثر، لتحقق في النهاية انتصارها الساحق حين **(تلقتْ القصاصة مشبعةً بالسطور المتوهجة ......)** وما كانت أيام الامتحان تمر يوما بعد يوم حتى أصبح بطلنا كامل الترويض لتمتطي صهوته فارسة الأحلام الضائعة متسلقة كتفيه لتبني تفوّقها على أنقاض فشله الذريع وخيبته المريرة.

وفي (الوميض) نكون إزاء نص يهيمن فيه الوصف على السرد نظراً لتركيزه على إضاءة العوالم الداخلية للشخصيات أكثر من حركتها داخل بنية السرد، كما يطغى صوت الراوي الذي يحرّك الشخصيات ويوجه الأحداث حتى منتصف النص، وربما كان لطبيعة الشخصيات في هذه المرحلة من القص أثر في تكريس هذا المنحى من السرد، فالنص ينفتح على فضاء وصفي كئيب لرجل عجوز وامرأته التي اقتاتت السنون جسدها واحتواها القلق والخوف على ولديها اللذين خرجا تحت جنح الليل لينفذا عملية بطولية ضد قوات العدو التي عسكرتْ في واد عميق تحيطه جبال شاهقة، ويوفق الوصف ببراعته ولغته المتقنة على تصوير المكان / البيت بظلامه وصمته الثقيل الذي يتجاوب مع مشاعر القلق والترقب المرير الذي يخيم على الأم العجوز اليائسة من عودة ولديها، فقد **(رأتْ ولديها وسط الصحراء والليل، يحترقان بنيران العدو ويشتوي جسداهما الصغيران بلهيبهم الحاقد ......)** ومشهد البيت مشهد يثقله الركود والسكون والخوف رغم تفاؤل الأب بعودة ولديه بينما تبدو الأم / العجوز متعبة واهنة متعثرة الخطى وسط ظلام البيت القديم رغم خفقان بصيص ضوء فانوسها المشرف على الاختناق بين الفينة والأخرى.

إلاّ أن الأحداث تنفجر فجأة لتكسر جدار الصمت والسكون المخيم على فضاء البيت باقتحام نفر من قوات العدو حرمته باحثة عن الشابين اللذين يتهمان بانضمامها إلى صفوف المجاهدين، فيغرقُ البيت بساكنيه العجوزين بالصخب والرعب والوحشية.

---

[1] ص ١٠٥.

وينمو السرد نمواً درامياً، إذ تتعدد الأصوات وتطفو على سطح السرد بينما يتراجـــع صوت الراوي لتتولى الشخصيات القص والتعبير عن نفسها، في الوقت الذي تتصـــاعد الأحداث نحو ذروتها بدويّ انفجارات هائلة تتطاير جراءها ألسنة اللهــب فـــي الســـماء ليضيء وميضها المتفجر جنبات المكان، فيضيء أعماق النفوس المعتمة بأنوار التفـــاؤل الباهرة التي تفتح آفاقاً واسعة للأمل المرتقب، إنه فجر الحرية والخلاص **(تزايد الوميض باهراً منيراً وجوه الناس وبياض لحية الشيخ الكثة والعيون المشدودة فـــي انـــدهاش مغتبط راسماً دوائر من الأمل المرتقب، فيما احتوت السيدة وليدها بين جناحيها حمامة حالمة وهي ترقب الوميض يمسح بنوره ظلام البيوت الآمنة صـــانعاً صـــباحات أكثـــر توهجاً ......).**

٣- ٢ محور السَّرد الحداثي:

إذا كان المحور التقليدي يطغى فيه صوت الراوي (استخدام ضمير الغائب) وتطفـــو على سطحه السّردي شخصيته بوضوح وبالصورة التي تجعلنا نشعر أننا أمام حاكية كلي العلم بما يتفوّه به من أحداث، وما يسرده من وقائع ومن ثم فهو يشد انتباهنا أكثـــر مـــن شخصياته التي تبدو مغيبةً وراء الزمن الماضي فإننا في هذا المحور سوف نكـــون إزاء نصوص يتراجع في أغلبها صوت الراوي خلف ستار السرد الذي تتـــولاه الشخصـــيات نفسها للتعبير عن رؤيتها للأشياء وعلاقاتها ومواقفها الإنسانية في إطار حركـــة الســـرد الأمر الذي يجعل تلك الشخصيات حية فاعلة متفاعلة مع عوالمهـــا الخارجيـــة وكاشـــفة خفايا عوالمها الداخلية وكأنها كائنات من لحم ودم تخاطبنا وتنفعل أمامنا على نحـــو مـــا يعبر فولتير عن شخصيته النموذجية السردية (مدام بوفاري) بأنها الآن تبكي فـــي أكثـــر من عشرين مدينة وقرية فرنسية في نفس الوقت، ولعل مرد تلك السمة التي تتميز بهـــا بعض شخصياتنا السردية هو تلك العلاقة المباشرة في الخطاب التي تجعل العلاقة بـــين النص والمتلقي علاقة حميمة قائمة على الإيهام أو التوهم بأننا أمام شرائح إنسانية واقعية وليست من نسيج الخيال.

ويقترن – غالباً – بهذا النمط السردي (السرد بضمير المتكلم الذي يســـمى أســـلوب الراوي المشارك أو المصاحب) ظاهرة تعدد الأصوات، وهي تقنية مستفادة من المسرح، ولذا توصف بنية السرد في مثل هذه الحالة بأنها (بنية درامية)، وتعددية الأصوات أو ما يسمى أيضاً "الحوارية" في السرد لابد أن تكون سواء أكانت بأسلوب الخطاب / الديالوج (بين ذات وأخرى) أو بأسلوب المناجاة / المونولوج (خطاب الذات نفسها) وغالبـــاً مـــا تكون خطاباً داخلياً ذا طبيعة ذهنية غير مقترن بصوت مســـموع أو تعبيـــراً اســـتعارياً مجسداً باللوحات والمشاهد التي تصور خلجات الشخصية ومعاناتها الداخلية.

إن تلك المظاهر السردية الحداثية نلحظها في نصوص (البحر حلم الغرباء – النهش – ببطء تتصهرُ الشموع – الأرصفة – عينان ودمعة واحدة)، ففي (البحر حلم الغربـــاء) نجد أن السرد ينفتح على صوت الشخصية المركزية وهي الشخصية الوحيدة التي تستأثر بالسرد ويتمحور حولها النص على نحو يشبه السيرة الذاتية، وعلى نحو ما ذكرنـــا مـــن قبل أن المنحى الحداثي في القص يتميز بانزياح السرد عن الوصف الخارجي متجهاً إلى الداخل ليكشف طبيعة الصراع – على نحو غير مباشر – ليحرك الحدث ويدفعـــه إلـــى التعقيد والتفاقم، وهذا ما نلاحظه في نصنا المذكور (البحر حلم الغرباء) حينما تتمـــاهى شخصية الأب بضمير الشخصية / الفتاة التي وجدتْ نفسها فجأة وســـط صـــخب عـــالم جديد / عالم العواصم الكبرى التي تبهرُ أضواؤها عيون الغرباء وتلتف حولهم شوارعها بذهول كأفاع خرافية، إن سحر المدينة يحرّض الفتاة على كسر قيود حياتها القديمـــة، إذ الأبواب والنوافذ مغلقة إغلاقاً قسرياً بأوامر الأب الذي لابد أن تسري أوامره ونواهيـــه بلا مناقشة أو جدال، إن الأب غائب في النص السردي لكنه حاضرٌ حضوراً كلياً داخـــل الشخصية / الفتاة التي يرعبها صوته الكامن في ضميرها كلما همت بفتح باب أو نافـــذة "**سيقذفك أيتها الفاجرة ......**" إنها جملة أطلقها الأب بانفعال محـــذراً ابنتـــه عواقـــب اقترافها خطيئة من الخطايا الجسام كفتح باب أو نافذة، لقد أحدثت تلـــك العبـــارة فعلهـــا السحري العميق في داخل الشخصية وظلت أصداؤها تتجاوب بعنف تهز كيانهـــا كلمـــا أقدمت على فتح النفاذة التي تطل على البحر ذلك الامتداد اللانهـــائي الأزرق، لتســـتمتع بتلك المشاهد الخلابة من نافذة عمارة شاهقة لم تعتد مشاهدته، فهي بالنسبة لهـــا كـــالحلم الجميل.

هكذا ينفتح السرد على آفاق العوالم الداخلية / النفسية للفتاة، ليكشف طبيعة الصـــراع بين الرغبة في الاستمتاع بجماليات المكان وغرابته وبين الواجب الأخلاقي / الإذعـــان لأوامر الأب الذي لم يكن إلا اختزالاً للبنية الاجتماعية اللاواعيـــة الضـــاغطة، ويبلـــغ الصراع ذروته الدرامية في أعماق الفتاة التي ظلت تعاني قلقـــاً مريـــراً بـــين الإقـــدام والإحجام حتى انتصرت إرادتها في تخطي الواقع وكسر قيوده الثقيلـــة، بفـــتح النافـــذة والإبحار عبر ذلك السطح الأزرق اللامتناهي، بأشرعة الحلم المتهادية في رياح الرغبـــة الطاغية في الخلاص، ويسدل الستار على المشهد السردي السابق لينفتح الســـرد علـــى مشهد آخر أو فضاء سردي آخر بشخصياته وعوالمه المميزة وأحداثه، إنه نص ســـردي صغير قد ضمن في إطار النص الأم، وهي تقنية حداثية تعرف بـــ "التضـــمين" التـــي يُصبح النص المضمن فيها إضاءة سردية بارعة لكوامن الشخصية وصراعاتها العميقـــة أو رغباتها وميولها المكبوتة، ويتخذ أشكالاً متعددة كالحلم الذي تلعب الفتـــاة فيـــه دوراً مركزياً، والحلم واقع متخيل فسيح خال من عوامل الكبت والتأجيل تنطلق فيـــه الـــذات محررة رغباتها وميولها بلا قيود، وهكذا تحقق الفتاة حلمها في اللقاء بفـــارس أحلامهـــا الذي تحقق على يديه الخلاص، ذلك البحّار القوي الذي أخذت ســـفينته تمخـــر العبـــاب

بسرعة باتجاه العمارة "**مقدمتها الضخمة العالية صارت أمامي تكاد تلامس النافذة ... ولكن ها هي السفينة أمامي ...**" ويمزق صوت عنيف ستائر الحلم الجميل لتستيقظ من جديد في براثن واقعها المرير: "**سيقذفك أيتها الفاجرة ...**" إنه صوت الأب الصارم المتماهي بسلطة الضمير الطاغية العنيفة، لكن رغبتها في الخلاص أقوى من عنف الضمير، فتواصل الأحلام تحليقها بأجنحة الخيال حيث البحارة والنسوة والصخب المتعالي الذي تعجُّ به أهازيج البحارة المرحين، وفارسها المرتقب ذلك المخلصّ المتخيل الذي يراود كل فتاة في مثل هذا العمر، قد وجد ضالته، فها هو "**سيد البحر يحاذيني يداعبني وأنا أكتم تناغم ضحكة طفولية مفعمة بالسعادة ... إنسبلت عيناي في غفوة حالمة حين ضمني إلى صدره المشعر الحنون مداعباً غرائزي السارحة عبر النسائم فيما احتويتُ صورته المخضوضرة في القلب والعينين ...**" إلا أن سعادة الفتاة لم تدم طويلاً فسرعان ما تناثر الحلم الجميل أمام طرقات مفاجئة متوالية، هُرعت الفتاة على إثرها مذعورة مضطربة لتغلق نافذة الحلم وتفتح باب غرفتها الموصد لتجد ابنة الجيران على غير ما موعد، فتنفجر "**باكية ضاحكة متعلثمة مضطربة مُفعمة بنيران متداخلة .. البحر .. الحب .. الحلم .. السفر ..**" إنها العودة للنوء تحت صخرة الواقع القاسية الثقيلة.

وإنا لنجد أسلوب السرد ذاته في نصي (ببطء تتصهر الشموع وعينان ودمعة واحدة) إذ تتولى السرد تلك الفتاة / المدرسة (في النص الأول) التي يستثيرها مشهد عبر النافذة، فتستحضر ماضيها الطفولي عبر تقنية "الاسترجاع" أو (فلاش باك) كرد فعل نفسي ضاغط لخواء الحاضر وبؤسه الإنساني، إنه حلم اليقظة الذي يكشف أعماق الشخصية بكل آمالها الآفلة ورغباتها المحيطة ويتمخض الصراع النفسي – في أعماق الفتاة – عن سرد ذاتي / انطباعي داخلي في صورة الشجرة التي تبدو مغمورة بالذبول، من خلال عينين يملأهما الذبول واليأس المرير "**التفتُّ إلى شجرة الورد الذابلة يطوقها صمت الفناء، أحسستُ أن ألف عام من الانكماش تجعّد معالمها وتذيبُ أي محاولة لمشروع للفوح فيها ...**".

ويقترب هذا السرد مع نمط السرد في النص الثاني (عينان ودمعة واحدة) إلى درجة (التناص) السردي الذي يربط بين الشخصيتين / الفتاة المدرسة التي فاتها قطار العمر أو كاد في النص السابق وبين الفتاة الناضجة الجميلة في (عينان ودمعة واحدة) التي كانت طفلة صغيرة يمازحها جارها الفتى الصغير بعبارات طفولية بريئة، ويشترك النصان في ارتكاز الشخصية – في السرد – على تقنية (الاسترجاع) لكشف حقيقة الحاضر، بما فيه من خواء وجفاف إنساني، ثم العودة إلى الحاضر لاستشراف المستقبل المجسّد عبر مشهد أو لوحة تقوم بوظيفة المرآة التي تعكس أعماق الشخصية وما يساورها من رغبات وصراعات وقلق، أما المؤلف فهو غائب غياباً مطلقاً مختفياً وراء قناع الشخصية، والنمط السردي في هذا النص والنص السابق يقترب من "تيار الوعي" الذي

يمثل العالم الخارجي والأشياء المكونة لبنية المكان السردي نقاط استقطاب نفسي تسقط الشخصية من خلالها معاناتها ورؤيتها للحياة، أي أن الشخصية تسقط معاناتها العميقة ومحنتها الوجودية على الأشياء من حولها فتبدو الأشياء بحسب طبيعة رؤية الشخصية وموقفها النفسي، هكذا تنعكس محنة فتاة شرقية في مجتمع شرقي يشرع الرجل فيه قوانينه ويضع نواميسه التي تضيق على المرأة مساحتها الوجودية بحيث تجد ذاتها محصورة في مختنق التقاليد الصارمة التي تسلبها كينونتها ومقومات هويتها الإنسانية المجسدة بحرية اختيار المصير. إن فتاتنا – في هذا النص السردي – تصارع قدراً اجتماعياً مفجعاً كقدرية سيزيف ومحاولاته العبثية للخلاص من وطأة صخرته الأبدية.

فمن خلال بنية سردية بارعة ومحكمة نلاحظ مصير الفتاة ينعكس عبر تقنية "الأرصاد" وهي سرد مرآوي ينعكس فيه الداخل في الخارج من خلال لوحة أو مشهد معين، إنه لوحة الشاة المذبوحة المعلقة في دكان الجزار الذي يضمر رغبة جارفة في امتلاك هذه الفتاة التي ترى مصيرها متماهياً بمصير الشاة الصغيرة الخجولة التي ذبحها الجزار / رمضان وهي ترتعش بين براثنه ثم أسلمت أمرها بصمت.

إن ملامح شخصية رمضان / الجزار الذي يصوره أسلوب السرد المحكم ببراعة وإتقان تنم عنه طبيعة الشخصية ببعديها النفسي والجسدي وفي مقدمتها البلادة والشراهة الغريزية وموت المشاعر، أما الفتاة فإنها رغم ظلامية عالمها الفردي وقسوته – على درجة كافية من الذكاء والوعي لما يحيط بها فقد كانت تخترق – بوعيها الفطري – واقعها المرير لتستشرف مستقبلها الذي بدأ يرسم خطوطه الأولى ذلك الجزار بعبارته الغامضة الملغزة. التي كان يطلقها ويرددها كلما رآها تمر أمامه عائدة من المدرسة إلى البيت وكأنها لغز أبي الهول / الوحش الخرافي الذي خيم رعبه على سماء طيبة كما تقول الأسطورة الإغريقية "**كانت خطواتي حين أمر به تكاد تتسمر وأنا أسمعُ ما يردده دائماً بصوته الأجش : أنت يا صغير يا وطني**" كانت الفتاة تدرك أن تلك العبارة ليست وصفاً للشاة المذبوحة أو ترويجاً لبضاعة وإنما هي رغبة كنائية يختفي وراءها مصيرها المأساوي: "**وعلى الفور ارتسمت صورته وهو يذبح إحدى الشياه بوضوح في ذاكرتي**"

إن النص ذو طابع ترميزي يقترن فيه الجزار بالأب فهما يمثلان اختزالاً للمجتمع الذي يسوق فتياته إلى مصير قسري، إلا أنه ترميز عنيف قد يصل إلى حد الفاجعة التي لا تستشعر فداحتها إلا الضحية، لأن الرجل / الجزار قد اعتاد ممارسة الذبح حتى أصبحت بالنسبة له فعلاً آلياً لا شعورياً لا يثير فيه أيما انفعال، وها هو قد اعتاد الزواج كما اعتاد ذبح الشياه، ومن ثم فإن اقتياد الفتاة إلى الزواج القهري يساوي اقتياد الشاة المستسلمة الضعيفة إلى المذبح، كما أن تجميع الأزواج ذلك الولع الغريزي البدائي الذي يمارسه ويستمتع به رمضان الجزار المقترن بثلاث نساء والذي لا يجد حرجاً في جعلهنّ أربعاً، إنما هو آلية نفسية تتمتع بكثافة رمزية واضحة تجعل الرغبة باستعراض الأزواج مقارباً لاستعراض "الشياه المذبوحة التي تتدلى خلفه" ما دامت الغاية واحدة هي المتعة

الجسدية / النفسية، فاكتناز الذهب محايث لاكتناز النساء ذلك الاستمتاع الجسدي اللامنتهي.

إن السرد يبلغ غايته المأساوية وينغلق على مصير الفتاة بالقسوة التي يطبق أبوها باب غرفتها وراءه خارجاً منها: "**صفق والدي الباب خلفه ... تعالت الزغاريد**" لتصبح الشاة الرابعة التي سوف تبتلعها حجرة من حجرات بيت الجزار.

وتكشف (الأرصفة) عن سرد بديع لمعاناة إنسانية عميقة موغلة في القدم هي مأساة العُري والجوع الإنساني وسط عالم بائس فقدت فيه الإنسانية تماسكها العاطفي وتنكرت لكينونتها، إنها غربة الإنسان واغترابه وتشرده في عالم الفقر وتصحر العلاقات الإنسانية، تنعكس في مرآة سردية باهرة تستبطن عوالم الشخصية المفعمة بالإحباط والانكسار، عوالم ذات محطمة تلملم حطامها الوجودي باجتياز واقعها المرير إلى عوالم الحلم الوهمية، حيث يحقق الإنسان المنكسر المحبط فيها كل رغباته ونزعاته الإنسانية الفطرية، فهو اجتياز لقسوة العالم ووحشيته نحو عالم أسمى يمور بالكائنات الإنسانية التي ما زالت محتفظة بإنسانيتها وعواطفها ثرةً دافئة.

فعلى سلم السرد المحكم ينتشل بطلنا (المقرزن) من عالمه المرير بظلمته الجليدية على الرصيف الرطب والرياح القارسة وحيداً مشرداً، ينتشله بيت امرأة عجوز مع طفلتها الصغيرة من جحيم واقعه الذي يكاد يقضي عليه إلى عالم يغمره الدفء الإنساني، انها تلك العجوز الطيبة التي احتضنته وحنت عليه وأمنت له الدفء والطعام وغمرته بعواطفها الصادقة كأم ترعى ولدها، غير أن النص بلغته السردية الفائقة الواصفة لبنية المكان الذي يكشف عن طبيعة الشخصية العجوز وما ورثته من الآباء والأجداد، من بساطة العيش وفطرية المشاعر وبراءتها، سرعان ما ينتهك قناع السرد ليرينا أن ما كان يعيشه بطلنا مجرد أضغاث أحلام، ليجد نفسه مرة أخرى على قارعة الطريق على رصيفه المشبع بالصقيع "**أغمضت أحداقي متلذذاً وثارة الوسادة أنزلق رأسي منحدراً بعنف، ارتطمت بأرضية قاسية صلبة، فتحت عيني صائحاً، كان يقف فوق رأسي بشاربه المقوّس الأشهب ممسكاً مفاتيح متجره السوداء**" وسط صخب المكان وثرثرة العابرين.

إن براعة السرد تتجلى في البناء المحكم للحدث واللغة السردية الباهرة التي رفدت النص بطاقة إيهامية عالية جعلته قادراً على أسر وعي القارئ وتخديره إلى درجة أنه لم يعد قادراً على تلمس الخيط الدقيق الخفي الذي يفصل الواقع عن الحلم إلا بعد الانزلاق المفاجئ إلى منحدر الواقع مرة أخرى على نحو ما يشعرنا بحالة من الذهول والدهشة اللذيذة غير المتوقعة.

وإذا كان النص السابق (الأرصفة) وغيره من النصوص التي سبقت قراءتها قد مثلت أنماطاً سردية حداثية متقدمة وراقية من حيث السرد / القص وبنية الحدث (الحبكة) بما اتسمت به من قدرة عالية على الوصف والتجسيد الموضوعي والنفسي، وصياغة بارعة

لنمو الحدث وتناميه وتطوره فإن نص (النهش) يتعثر في بنائه الحدثي الذي تتخلله فجوة سردية لم يتمكن النص من ردمها، الأمر الذي أحدث اضطراباً مكشوفاً في رؤية النص الفكرية ذلك أننا نفاجأ بتغير الشخصية المناظرة، وهي شخصية الشاب الذي أنتقل من طفولته البريئة وعلاقته الطفولية بجارته الطفلة الصغيرة إلى شاب فتيّ ناضج، وقد رافق تغيرّه الجسدي والعقلي (من الطفولة إلى الشباب) تغير مفاجئ في منظوره الأخلاقي وبخاصة تجاه تلك الطفلة التي نضجت هي الأخرى وتغيرت شخصيتها لتسلك طريقاً مغايراً لبراءتها الطفولية بما جعل الشبهات تحوم حولها. إن السرد يغفل عوامل ذلك التحول المفاجئ الذي أصبحت جراءه تلك الطفلة البريئة التي طالما هزت "**جدائلها القصيرة المتماوجة فوق جبينها غامزة بعينين ضاحكتين موحيتين لجارها الصغير، واثبةً أمامه أرنبةً مشاكسةً عابثة فيما هرول يتعقبها إلى حيث تتكاثف شجيرات الصنوبر وراء البيوت**".

إن السرد لا يفسر علة ذلك الانحراف في موقف الفتاة الأخلاقي ولا موقف الشاب من جارته الشابة، وإنما يكشف – على نحو مباغت وبلا مقدمات – عنفاً شبقياً يبلغ في حالاته القصوى حد السادية التي تتلذذ فيه الشخصية السادية بآلام الضحية وبلا مبالاة مقيتة، مما يوحي لنا بغياب الترابط المنطقي بين الأحداث لأن معاقبة الفتاة في مرحلة النضوج بمشاعرها في مرحلة الطفولة غير معقولة وغير مبررة، ولذا فإن الحبكة لم تنمُ نمواً داخلياً عضوياً، وإنما كانت الأحداث تساق قسراً إلى معبر النهاية التي تكشف عن أي مدى تدميري يمكن أن تصل إليه طاقة الجسد المتدني حين تنفجر غرائزه البدائية التي كثيراً ما تظاهرتْ بالبراءة والعفوية خافية وراء نموذجها البشري وحشاً مفترساً، إن النص يسكت عن تلك الحلقة المفقودة في بنية السرد التي تجعل النص أمامنا فضاءً غامضاً كثيف الضباب.

إلا أن ما يشفع للنص عن ركاكة حبكته أو ضعف بنائه الفني اعتماد السرد فيه تقنية الأرصاد – التي تهيمن على أغلب نصوص هذا المحور – التي تجسد معاناة الفتاة في أقسى صورها الدرامية المأساوية وهي تجاهد "**للخلاص من براثن عاشقها الطائش الذي يحاول سحق أنوثتها**" غير أن محاولاتها قد ذهبت أدراج الرياح، فقد "**أحست بأطرافها تذوي تحته، فيما يشبه الغيبوبة، صرخت بتوجع، صرخت ثانية ...**" ولكن دون جدوى، ويبلغ السرد ذروته الفنية في تجسيد معاناتها القاسية حين شعرت بأن السقف قد أطبق عليها كاتماً أنفاسها "**والصور العارية المعلقة تقهقه مادة ألسنتها صوبها ... رأتْ الغابة تسوقها الرياح معريةً إياها نحو الصحراء**"، "**ورأت السمكة تختلج على الرمال اللافحة محاولة العودة ثم تموت بغبن وفجيعة ...**". إن تلك المشاهد الأرصادية ليست إلا صوراً استعارية تضيء من الداخل معاناة الفتاة المنسحقة من خلال لوحات تعبيرية يرسمها أسلوب سردي موضوعي بالغ التأثير.

٤ – ملاحظات حول لغة السرد والحوار

إذا كانت القراءة قد فصلت بين السرد فعل القص والحبكة أو بنية الحدث، فإن ذلــك الفصل ليس إلا تفكيكاً منهجياً لغرض القراءة النقدية فحســب لأن الســرد والحبكــة لا ينفصلان عن بعضهما بل إنهما يذوبان في اللغة الساردة التي تمثل وعاء الحدث. فالسرد بشكله اللفظي ومادته البنائية الحدثية يتموضعان في لغة السرد، ولذا فلابد من التعــرض إلى اللغة التي تندمج في ثناياها الوحدات السردية (الأحداث) والوصــف الــذي يتــوخى تنضيد الفراغات السردية في النص، إلا أنه جزء حيوي لا يتجزأ من بنية النص.

وكما لاحظنا في نصوص المحور الحداثي أن الوصــف مــن خــلال الأرصــاد أو الوصف المرآوي يحظى بأهمية بالغة في سيرورة الأحداث، وتماسك الحبكة وإحكامهــا فضلاً عن إضاءتها غير المباشرة الموضوعية، لما تختلج به أعماق الشخصــيات فــي حالات الأزمات النفسية والوجودية، التي تعجز اللغة المباشرة عن تجسيدها، فهي بمثابة اسقاطات استعارية بالغة التأثير، في رسم معالم الشخصية وصراعاتها الداخلية.

وقد كان للغة السرد في نصوص (الجياد") أهمية بالغة في بناء النصوص من الناحية الفنية، فهي لغة ناضجة تتمتع بشعرية ذات تأثير آسر، يتجلى في القدرة البلاغية العاليــة على التعبير، مكنت المؤلف من الهيمنة على عوالمه السردية، سواء فيما يتعلــق برســم ملامح الشخصيات ببعديها الخارجي والداخلي، أم في توضيح ملامح البنية المكانية فــي علاقاتها المتشابكة بالأحداث والشخصيات على حد سواء، مما جعل أغلب تلك النصوص نسيجاً سردياً محكم البناء يمور بالحركة والحياة.

محتويات الكتاب